wolfgang kayser

II - 32.408.

NOȚIUNILE FUNDAMENTALE ALE ANALIZEI • Conținutul • Versul • Formele linguistice • NOȚIUNILE FUNDAMENTALE ALE SINTEZEI • Ritmul • Stilul • Structura genului •

opera literară

LIT
K27

o i[illegible]e în știința literaturii

32.408

editura univers

BIBL. CENTR. UNIV.
M. „Eminescu" IAȘI
PEDAGOGIE-PSIHOLOGIE
II 32.408

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

WOLFGANG KAYSER

OPERA LITERARĂ

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

WOLFGANG KAYSER
DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK

© Francke Verlag, Bern, 1948
Elfte Auflage 1965

Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate Editurii UNIVERS

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

OPERA LITERARĂ

O INTRODUCERE ÎN ȘTIINȚA LITERATURII

WOLFGANG KAYSER

0 000008 81953 BCU IAȘI

Traducere și note
de H. R. RADIAN

Cuvînt înainte
de MIHAI POP

București — 1979
Editura UNIVERS

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ado 61.396
B. C. U. ... EMINESCU IAŞI
PEDAGOGIE-PSIHOLOGIE
August 1999

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUVÎNT ÎNAINTE

Epoca imediat următoare celui de-al doilea război mondial a însemnat pentru cultura europeană un moment fecund cu mari consecințe pentru cercetarea sistematică a literaturii. Este greu de spus că acum se produce o cotitură, o modificare substanțială de punct de vedere, dar trebuie fără discuție acceptat faptul că se însumează în sisteme coerente, unele dintre ele cu o extraordinar de rapidă difuziune mondială, direcții de cercetare și potențialități existente încă din deceniile anterioare, dar aflate fie în stare latentă, fie pe poziții subalterne sau periferice în sistemul științei literaturii. Ca un fapt-diagnostic pentru acest fenomen este numărul mare de ediții pe care o serie de cărți fundamentale le au în perioada 1942—1960; amintim, printre altele, *Teoria literaturii* de Wellek și Warren, *Literatura europeană și Evul Mediu latin* a lui Curtius, *Mimesis*, de Erich Auerbach. În aceeași clasă de opere teoretice se încadrează, fără îndoială, și *Das sprachliche Kunstwerk*. Fără a fi cercetări echivalente din toate punctele de vedere, acestea au în comun un extraordinar impact asupra conștiinței specialistului în literatură din epoca postbelică, fiind atît modele de construcție a unei metode interpretative, cît și lucrări a căror valoare teoretică și rezultate au fost, pentru o bună perioadă, punctul central al modului de a înțelege fenomenul literar.

Das sprachliche Kunstwerk, apărută în 1948, este rodul cercetărilor unui savant format la școala prestigioasă a romaniștilor și teoreticienilor germani, spirit analitic sigur condus de o mare capacitate de ordonare sistematică a faptelor. Wolfgang Kayser și-a conceput opera ca pe o introducere, un manual destinat studenților dar și celor care ar dori să se familiarizeze cu modul de abordare a literaturii, cu conceptele de bază ale științei literare și cu organizarea sistematică a unui ansamblu de fapte. Cunoscînd bine limbile și culturile germană, franceză, anglo-americană, spaniolă, portugheză, precum și direcțiile noi din filozofie și filozofia limbii, din cercetarea estetică și literară, Kayser a construit o carte coerentă și solidă al cărei succes a fost rapid și de amploare. Între 1948 și 1965 au apărut unsprezece ediții germane și două ediții adaptate la literaturile respective, în portugheză și spaniolă. Larga audiență a cărții lui Kayser s-a datorat printre altele faptului că, așa cum autorul însuși arată în prefața la prima ediție, ea își depășește caracte-

rul de „Einführung" și „... ține să aducă o contribuție independentă în legătură cu unele probleme."

Dublul caracter de lucrare de inițiere și de cercetare originală îi conferă operei savantului german un caracter ambivalent, cu care lectorul român nu este din păcate familiarizat. Aspectul de manual, care apare și în alte lucrări (de exemplu, *Kleine Deutsche Versschule*) ale profesorului, decurge din faptul că nu se consideră cunoscute dinainte nici una din noțiunile fundamentale ale științei literaturii, fie că e vorba de elemente ale sistemului metric, de figuri retorice sau de concepte cu valoare sistematică, și, mai ales, din ideea, niciodată exprimată explicit de Kayser, dar prezentă în subtextul întregii cărți, că această *introducere în știința literaturii* trebuie să-și pună unele dintre întrebările esențiale care stau în fața predării literaturii. Loc comun al multor studii mai vechi ale școlii germane de cercetări literare, aspectul de meditație asupra funcției formative a unei lucrări de cercetare apare astăzi ca o preocupare de prim rang la mulți cercetători din spațiul germanic, în încercarea lor de a atribui teoriei literare statutul de știință. Putem deci spune că aspectul didactic, în aparență fastidios, are un loc în sistematica lucrării, definirea conceptelor de lucru fiind una din căile prin care se atribuie caracter științific. În același timp, informațiile exacte despre vers, termeni retorici, etc. sînt de mare ajutor pentru cei care se inițiază efectiv în literatură. Cititorul, fie el specialist sau „naiv", este dirijat cu bună știință spre concluziile finale ale cărții, sistemul de noțiuni și concepte ducînd la un grup de idei care astăzi par extrase dintr-un corpus comun al științei literare, dar care la epoca respectivă purtau amprenta noutății. Ne aflăm deci în fața unui demers de tip eminamente profesoral, în care autorul își conduce lectorul spre postulatele finale, cu mare putere de cuprindere și cu apreciabilă valoare explicativă.

Implicațiile acestui demers se găsesc în cadrul mai larg al cercetării literare de tip nou, care tinde să iasă din cadrul istoric sau explicativ-normativ al etapelor anterioare și să dobîndească un statut științific. În capitolul despre *Direcții ale criticii din secolul al XX-lea* din *Conceptele criticii*, René Wellek distingea șase direcții înnoitoare în critica secolului nostru: „1 — critica marxistă, 2 — critica psihanalitică, 3 — critica lingvistică și stilistică, 4 — o nouă critică formalistă organicistă, 5 — critica mitică bazată pe rezultatele antropologiei culturale și pe speculațiile lui Carl Gustav Jung și 6 — o nouă critică filozofică inspirată de existențialism și de alte concepții despre lume înrudite cu acestea." [1] După cum s-a mai

[1] René Wellek — *Conceptele criticii*, Editura Univers, București, 1970, pp. 354—5.

remarcat, subîmpărțirea direcțiilor moderne ale criticii prezintă lacune și inconsecvențe. Ca orice încercare de a pune ordine într-o materie greu de strîns într-un sistem, clasificarea lui Wellek ajunge să pună la un loc direcții ce au evoluat ulterior diferit și, pe de altă parte, diferențiază mișcări a căror evoluție le-a dirijat spre puncte de convergență. Aplicarea categoriilor stabilite de Wellek la *Das sprachliche Kunstwerk* ridică o serie de dificultăți greu de depășit. Paradoxal, însăși asemănarea dintre demersul din *Teoria literaturii* de Wellek și Warren și cartea lui Kayser generează unele dintre aceste dificultăți. Cîteva idei fundamentale, cum ar fi structurarea operei în funcție de nivele de analiză, necesitatea abordării intrinsece a textului literar, construcția organică a acestuia există în ambele lucrări. Ele decurg din fenomenologia interbelică, ale cărei consecințe s-au făcut simțite atît în cercetarea literară cît și în cea lingvistică. O circulație de idei a avut loc între cultura Europei centrale și cea americană în perioada războiului, prin participarea la viața științifică din Statele Unite a unor savanți europeni obligați să emigreze. Astfel, din motive adeseori extra-literare dar și din necesități de dezvoltare a științei, perioada în care a apărut cartea lui Kayser a ajuns la un inventar de concepte și puncte de vedere provenite din convergența necesară a diferitelor direcții de cercetare.

Pentru a putea plasa mai exact *Das sprachliche Kunstwerk* într-o sistematică a teoriei literare este nevoie și de alte criterii, în afara analizei punctului de vedere al diferitelor direcții. Un parametru util pentru o clasificare a mișcărilor critice moderne ar fi raportul acestora cu conceptul de știință, așa cum este el prezent în teoriile moderne ale științei. Din acest punct de vedere, cercetarea lui Kayser este un demers de tip pre-științific marcat mai ales prin sistemul riguros de definire atît a conceptelor cît și a limbajului (termenilor) de descriere. Nici critica arhetipală, nici cea de sursă existențialistă, ca să nu amintim decît două din clasele lui Wellek, nu suportă confruntarea cu cerințele minime ale unei teorii de tip științific.

O altă cale de abordare a problemei clasificării mișcărilor critice postbelice ar fi cea genetică. Genealogic, ceea ce își propune Kayser decurge din punerea în discuție și evaluarea teoriilor înrudite cu fenomenologia, teorii care prin contribuția mai multor cercetători germani au căpătat o formă coerentă și o construcție unitară. Acestora li se adaugă un mare număr de studii aplicate, cu un substrat teoretic adeseori neexplicitat, cum ar fi cele ale școlii de romanistică și stilistică de la München (Vossler, Spitzer, etc.). Cercetările privind filozofia artei ale lui Dilthey și cele de filozofia limbii ale lui Cassirer, reluate apoi și aplicate la cercetarea literară de Emil Staiger

conturează mai precis universul ideologic și teoretic din care își trage sursele Kayser.

Diferitele teorii de cuprindere mai mică, de tip biografic sau de interpretare prin traducere în alt limbaj, deci lipsite de viziunea caracterului de ansamblu al operei, îi furnizează cercetătorului german punctele față de care se opune, precum și mijloacele de demonstrare practică, prin procedeul ducerii pînă la ultimele consecințe ale analizei, a necesității unei concepții de tip global asupra operei literare.

Pentru cititorul român care ar dori să studieze contextul teoretic al lui Kayser, traducerile din Dilthey, Ingarden, Walzel, Auerbach — cu toate că unele puncte de reper la fel de importante, ca scrierile lui Vossler, Spitzer, Staiger sau Cassirer nu sînt încă accesibile — constituie instrumente de lucru de mare importanță. Într-o mare măsură, traducerea de față îndeplinește și rolul de substitut pentru textele care mai lipsesc încă în limba română.

Cu toate deosebirile notabile, cartea lui Kayser se poate înscrie într-o serie de studii, unele cu un caracter mai cuprinzător, ca *Teoria literaturii* a lui Wellek și Warren, altele mai speciale ca *Literatura europeană și Evul Mediu latin* de Ernst Robert Curtius, sau cercetările mai vechi, dar intrate în circulația europeană abia în anii 50, ale formaliștilor ruși și urmașilor lor.

Toate acestea au în comun ideea fundamentală că literatura reprezintă un sistem (de sisteme), că interpretarea ei trebuie să pornească dinăuntru, că datorită caracterului sistematic al obiectului de cercetat, el poate fi definit într-un sistem conceptual coerent, care, la rîndul său, intră în mod necesar în relație cu alte sisteme. Consensul, la distanță și uneori fără legături evidente, asupra acestor premise teoretice importante este un argument în favoarea însemnătății grupului de opere științifice de care ne ocupăm pentru definirea statutului de știință al cercetării literare, așa cum începe să se contureze la începutul perioadei postbelice.

Una dintre cele mai importante probleme ale studiilor literare cu orientare științifică este definirea obiectului cercetării. Importanța lui Kayser în acest domeniu a fost subliniată printre alții de eminentul cercetător al teoriei literare moderne din Germania, K. O. Conrady: „Astăzi nu mai pare a fi nici o îndoială asupra faptului că operele de artă ale limbii stau în *centrul* eforturilor științei literaturii. Mai ales Wolfgang Kayser a limitat astfel domeniul științei literaturii. Încă din prefața la a sa *Introducere în știința literaturii* care poartă titlul programatic *Das sprachliche Kunstwerk* el încearcă să delimiteze de *literatura în sens larg* un cerc mai restrins. Pentru aceasta vor fi numite de el două criterii: «capacitatea deosebită a unui astfel

de limbaj literar de a da naștere unei obiectualități de tip propriu, și caracterul structural al limbajului, datorită căruia tot ce este evocat în operă devine o unitate.» Se înțelege prin aceasta lumea cu legi proprii a poeziei. În alt loc, Kayser formulează pregnant: «Poezia este structurarea unei lumi proprii prin mijlocirea limbii [*Despre aprecierea poeziei*, în *Die Vortragsreise*, Berna, 1958, p. 658]»". [1]

Această delimitare a obiectului, pusă și de Conrady sub semnul întrebării, ridică o serie de probleme metodologice. Una dintre ele privește relația literaturii de tip modern, produsă de o cultură tipologic asemănătoare cu a noastră, cu alte culturi, diferite ca principii de organizare. Pentru Kayser, ca și pentru alți cercetători germani, conceptul de literatură conține numai literatura fixată în scris și supusă unui sistem normativ unitar, cu trimiteri pînă la antici. Justificat din punctul de vedere al construcției sistemului, acest mod de a vedea limitează necesarmente atît obiectul cercetării cît și concluziile teoretice.

Opera de artă literară este deci un text *scris* care contractează relații cu alte sisteme. Acestea aparțin unui nivel lingvistic uneori normat, alteori cu o normare foarte laxă (limba comună) care, în ultimă instanță, definește același tip cultural ca și literatura studiată. Cercetările formaliștilor ruși, tocmai prin lărgirea sferei obiectului, au reușit să aducă o contribuție esențială la dezvoltarea viziunii actuale asupra literaturii, datorită rezultatelor obținute în studierea sistematică a textelor de literatură orală. Din alt punct de vedere, unele direcții moderne introduc în discuție un parametru comunicațional care indică modul de funcționare a grupului de texte numite convențional literatură în condițiile date. Și această optică este de neconceput atunci cînd ne oprim numai la „literatura frumoasă". O altă depășire deosebit de fecundă a limitelor impuse de Kayser este aplicarea criteriilor și tehnicilor antropologiei în studierea unor fenomene structurate pe baza unui sistem de norme, cu un suport lingvistic fixat în scris. Un exemplu în acest sens sînt studiile asupra ceea ce specialiștii germani numesc „Trivialliteratur". La Kayser, definirea restrictivă a obiectului cercetării se datorește presiunii sistemului pe care și l-a construit. Aceeași cauză explică și de ce teoria nu poate funcționa în dublu sens, ea putîndu-ne spune care sînt regulile de construcție ale operei, dar nefiind capabilă să afirme că toate operele construite pe baza acestor reguli aparțin literaturii.

---

[1] Karl Otto Conrady, *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Reinbek bei Hamburg, 1966, pp. 28—29.

B.C.U. „M. EMINESCU" ȘI
PEDAGOGIE-PSIHOLOGIE

În privința organizării mari a cărții este din nou evidentă latura didactică. Profesorul Kayser își structurează opera pornind de la o serie de condiții prealabile privind informarea și siguranța cercetătorului și ajunge apoi la o triadă (prima parte, partea intermediară, a doua parte), unde primul element este analiza, al doilea formele de prezentare iar al treilea sinteza. Analiza cuprinde conceptele de bază ale conținutului, ale versului, formele verbale și construcția. Sinteza vorbește despre ritm, stil și culminează cu conceptul de gen. Acest rezumat al tablei de materii ne face mai vizibilă structura gîndirii care a generat cartea lui Kayser. Există în planul conținutului o serie de forme, cum ar fi toposurile, locurile comune etc., care pot circula, deci rudimente de organizare a unui anumit material, și în corespondență cu ele o serie de tipare ale construcției materialului sonor, subsumate noțiunii de vers. În planul semnificației, rolul de tipar îl au figurile. La nivelele următoare găsim un inventar de forme lingvistice, mergînd de la structuri subliminale pînă la forme transfrastice, subsumate toate construcției, care dă caracter unitar operei. Acestor structuri, forme și modele le corespund în planul sintezei sisteme organizate conceptual din care se pot trage concluzii cu valoarea generală. Dacă în analiză punctul culminant este construcția, în sinteză genul are cea mai mare valoare interpretativă. El se definește pe baza folosirii diferențiate a conceptelor analitice.

Structura simetrică a unui astfel de demers poate avea mari merite didactice dar pentru un obiect atît de complex cum este literatura este puțin probabil că poate să ducă la concluzii satisfăcătoare. De aceea se observă la Kayser o preocupare constantă de a se abate de la frumoasa construcție abstractă pe care și-a propus-o. Apar astfel frecvente „excursuri" cu rol de exemplificare, disimetrii frapante, insistențe marcate asupra unor aspecte în defavoarea altora și chiar, în cadrul acelorași categorii, inconsecvențe ale sistemului de amănunt propus.

Ieșirea din sistem este poate una din cele mai importante laturi ale demersului analitic al savantului german. Ordonarea simetrică strictă ar fi putut produce numai un onest manual de teoria literaturii, pe cînd aparenta dezordine subiacentă permite analize de mare finețe dublate de o optică efectiv înnoitoare. În felul acesta se ajunge la idei pe care cercetarea literară ulterioară le-a acceptat și, totodată, la sugestii neexploatate încă, așa cum este definirea vorbirii cantabile ca specifică pentru genul liric. Kayser presupune existența unui tip de limbaj care nu se supune normelor și care se desfășoară fără subordonare nefiind supus nici sistemului ierarhic al nivelelor. Presupunerea atrage după sine ideea posibilității unei construcții literare de tip neierarhic. Interpretarea vorbirii cantabile precede trecerea

din sintagmatic în paradigmatic, idee pusă în circulație cîțiva ani mai tîrziu de Roman Jakobson. Există însă și o ipoteză pe care textul o permite, dar care contrazice atît de evident sistemul încît autorul nici nu o ia în considerare, conform căreia la un anumit nivel și într-un anumit tip de analiză, marca distinctivă a discursului liric ar fi lipsa ierarhiei de nivele, sensul unui poem realizîndu-se printr-o concordanță aparent entropică a semnificațiilor planurilor. Faptul că unul din exemplele care argumentează teoria este luat din Mallarmé, al cărui tip de limbaj n-a fost încă satisfăcător definit, ne permite să acceptăm și chiar să apreciem ca utilă o asemenea sugestie, imposibil altminteri de acceptat într-un sistem a cărui lege este construcția ierarhică a unui ansamblu de elemente.

*

* *

La Kayser noțiunile fundamentale sînt organizate conform principiului corelației în clasa de noțiuni explicative și cea de noțiuni sistematice. Așa cum în desfășurarea mare a cărții sistemul este în mod obligatoriu transgresat, și cele două tipuri de noțiuni sînt reciproc determinate, cele cu valoarea explicativă avînd deseori valoare sistematică și invers.

Elementul fundamental, rezultat al întregului proces de organizare, din clasa noțiunilor explicative este ceea ce autorul numește *Gegenständlichkeit* (în traducerea românească *obiectualitate*). Prima definire a noțiunii este de ordin negativ: „... noțiunea ... obiectualității nu înseamnă o pură vizualitate și concretitudine". Caracterul de obiect al textului literar decurge din operația de comparare a limbii comune în uzul ei curent cu utilizarea limbii în poezie (folosim termenul de poezie în sensul extins pe care i-l atribuie Kayser). Distincția aceasta ni se pare deosebit de importantă nu numai pentru că ea privește, așa cum s-a făcut deseori, limba ca pe un material ne-amorf, în opoziție cu materialul celorlalte arte, ci mai ales pentru că reia, la alt nivel, problema definirii obiectului științei literaturii. Prin absolutizare, relația limbă-literatură devine un parametru esențial, din care decurge și interzicerea punerii în legătură a operei de artă lingvistică (literaturii) cu alte domenii de activitate umană (psihologie, norme de valoare, psihanaliză, biografie etc.).

În perspectiva dezvoltării ulterioare a teoriei literaturii trebuie subliniat faptul că nu se insistă în mod excesiv asupra punctului de vedere care concepe limba literaturii ca o abatere sistematică de la un sistem (evident abstract) al limbii comune. Nici Kayser și nici cercetătorii actuali nu fac din această idee punctul forte cu cea mai mare valoare a sistemului.

Kayser își construiește conceptul de obiectualitate pe doi parametri fundamentali: unul este ceea ce el numește, cu un termen surprinzător de modern și cu accepții foarte apropiate de teoriile textului care pornesc de la logica „lumilor posibile", *lumea operei*, celălalt este conceptul de *limbă*, în accepția lui Saussure, din care poetul extrage o serie de potențialități latente pe care le actualizează în operă. În cadrul parametrului lingvistic, actualizarea potențialităților se face printr-o operație de transfer de funcții și nu printr-un transfer de elemente. Pentru a-și argumenta teoria, Kayser recurge la analize amănunțite a mai multor procedee și tehnici poetice, cum ar fi determinarea, textul cu predominanță nominală etc., văzute sub aspect funcțional. Unele dintre acestea își găsesc un loc important în alte studii din aceeași epocă. Pentru Hugo Friedrich „... asintaxismul liricii moderne pare să sugereze prin nominalizarea conținuturilor contemplative sau abstracte că acestea trebuie să rămînă identice cu sine, neintegrate într-un flux al evenimentelor sau într-o temporalitate oarecare, ba chiar neintrînd, în cazuri extreme, nici în raporturi între ele ... Substantivul își sporește intensitatea, depășind semnificația curentă." [1]

Cu toată încărcătura teoretică venind dintr-o optică astăzi depășită asupra modului de funcționare a limbii, Kayser nu greșește atunci cînd pune în centrul laturii interpretative a sistemului său obiectualitatea. Fiind un concept funcțional, obiectualitatea rezolvă și argumentează afirmația conținută de titlu, conform căreia opera literară este un fenomen de tip lingvistic. Bun stilist și profund cunoscător al teoriilor post-saussuriene, autorul ajunge la o viziune dublă asupra stilului. Ca fenomen individual el este „parole", opunîndu-se aspectului de „langue" al limbii comune ca normă abstractă. Pe de altă parte, și stilul se poate norma și poate avea caracter de „langue". Acesta este unul din punctele unde sistemul îl trădează pe Kayser: dacă obiectualitatea este rezultatul unui uz individual al limbii și dacă ea este corelativă în plan sistematic conceptului de gen, atunci ne aflăm în fața unei contradicții în termeni, deoarece genul este o formă abstractă normată. Contradicția este rezolvată prin trimiterea genului la alt nivel al sistemului și prin afirmația că stilul actualizează ceea ce există latent în limbă. În acest sens merg, de fapt, și criticile aduse metodei stilistice de interpretare a literaturii.

Concepția savantului german asupra obiectualității și raporturilor ei cu substanța lingvistică din care decurge iese în evidență atunci cînd discută,

---

[1] Hugo Friedrich — *Structura liricii moderne*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 163.

într-un excurs, despre sintaxă și vers. Pornind de la constatarea că în poezia ritmată legăturile sintactice sînt mai laxe, mai libere, el implică de fapt că ritmul induce în text un alt tip de ordine decît cea a înlănțuirii sintactice, o ordine care permite unor elemente ale frazei să funcționeze altfel, să-și accentueze semnificația, să se supra-semantizeze. O consecință a intrării în sistemul ritmului este deci stabilirea de raporturi de tip paradigmatic între toate elementele unui text.

Obiectualitatea nu este deci un fapt care ține de conținutul sau de substanța semantică a termenilor poeziei. Limbajul poetic astfel construit nu transmite informații și nu numește obiecte, fapte sau concepte, nu prezintă imagini sau senzații. El are calitatea specifică de a-și defini un sistem propriu, obiectual în care ceea ce interesează în primul rînd este noul ansamblu constituit în fiecare text de poezie. Dacă acceptăm aceste premise, atunci și genul, ca unitate ordonatoare de tip categorial, se poate defini ca rezultatul unei serii de obiecte poetice concrete cu trăsături comune.

Termenul de *lume a operei* este al doilea aspect esențial pentru definirea obiectualității. Dacă textul presupune un tip de relații pe care nu le întîlnim în limba comună, dacă aceste relații de tip paradigmatic leagă între ele constelații de obiecte asemănătoare, aceasta înseamnă că substanța operei este generatoare de lume, așa cum în teoriile actuale ale textului există tot atît de multe lumi cîte texte sînt. Kayser nu tratează lumea textului așa de tranșant, dar pentru cititorul atent este evident că termenii de *Welt* și *Weltanschauung* nu au sensul de obiect perceptibil prin simțuri sau, respectiv, de implicare în sens psihologic ori existențial a autorului sau cititorului, ci privesc ideea de construcție conceptuală făcută numai pe baza operei în speță. Fiecare operă are un sistem de relații sintactice, care nu se suprapun în mod obligatoriu pe sistemul sintactic al limbii, dar și o construcție în care toate elementele, atît cele formale cît și cele aparținînd conținutului sînt subsumate ansamblului și unei necesități formative. Există deci o lume a poemului ale cărei reguli de constituire sînt cele de construcție a operei. Kayser indică numai existența lumii textului, fără a insista asupra regulilor de tip extensional-semantic ale relației lume-operă.

Dacă analiza construcției este făcută cu toată rigoarea, ceea ce lipsește în cartea lui Wolfgang Kayser este tocmai explicația funcțională a literaturii. E ciudat că un cercetător în a cărui concepție ideea de funcție ocupă un loc atît de important nu discută decît în trecere modul în care funcționează literatura într-o lume dată. După cum se știe, rezolvarea în ordinea morală pe care o dădeau anticii prin catharsisul aristotelic a fost îndelung comentată. Kayser își precizează întotdeauna poziția față de tipul acesta

de mari întrebări ale literaturii. Astfel, întreaga teorie a obiectualității este și un răspuns dat vechilor idei ale lui Lessing despre artele simultane și artele succesive. Din aceste motive ar fi fost normal ca *Das sprachliche Kunstwerk* să ajungă la unele concluzii privind funcția literaturii. Paradoxal însă, pentru Kayser în sistemul literaturii, axat pe clasa de texte literare scrise, contează construcția unui obiect de cercetat, compus dintr-o sumă de elemente unite printr-un sistem de relații funcționale care au la bază un grup de norme. Obiectul cercetării este deci funcțional în interior, fără să contracteze relații externe explicite. Ceea ce s-a numit abordarea intrinsecă a literaturii interzice de fapt, în optica anilor postbelici, orice altă relație funcțională a literaturii în afara celei cu limba. Limba trăiește în literatură iar literatura potențează valențele latente ale limbii, deci sistemul se închide și își ajunge sieși. Explicația acestui mod de a gîndi se găsește în reacția justificată împotriva abordării exclusiv psihologice, sociologizante etc. a literaturii.

În momentul în care cercetătorii au realizat că nu numai limba și artele sînt purtătoare de sens, funcționalitatea literaturii a început să fie altfel privită. Astăzi literatura este introdusă într-un context de comunicare, în care funcționează mai multe tipuri de texte, unele lingvistice, altele non lingvistice. Dezvoltarea în sens larg a semioticii precum și apariția unor limbaje de interpretare unitare cu fundament logic pun la dispoziția cercetătorilor mijloace pe care Kayser nu le avea. Pe de altă parte, conceptele fundamentale ale teoriei informației și comunicării nu avuseseră, la data conceperii cărții, marele impact asupra științelor umane pe care l-au avut în anii următori.

În strînsă legătură cu obiectualitatea operei literare se plasează ceea ce în lingvistica modernă se numește problema referentului. Pentru Kayser relația semnificant-semnificat este o relație de tip deosebit, cu un aspect static și unul dinamic. Astfel ... „ semnificațiile nu sînt pure oglindiri ale obiectiv existentului; în cuvintele *copac, casă, acr*, în întreaga clasă de cuvinte *nume de lucruri* se află o formă, care este un corelativ al unei categorii a percepției." Categoriile percepției sînt relaționate de Kayser cu fenomene sensibil apropiate de ceea ce sînt presupozițiile în lingvistica mai nouă. Fiecare element al limbii conține un sens dar și o serie de indicații de utilizare, restricții, mărci sintactice, contexte privilegiate pe care sensul nu le reprezintă. În aceeași clasă intră și indicațiile în raport cu timpul, spațiul sau valoarea afectivă pentru utilizator. Aceste componente neevidente ale materialului lingvistic intră în acțiune atunci cînd din cuvinte sau alte

elemente „formate", cum le numește Kayser, se compune un fragment de comunicare. Acțiunea presupozițiilor individuale asupra noii unități lingvistice este un proces dinamic, o „formare". Pusă astfel, ca un sistem de etajare a unor forme într-un proces de formare, problema referentului trebuie abordată cu alte mijloace decît cele ale lingvisticii tradiționale. Un dicționar explicativ care să fie util stilistului din școala lui Kayser ar trebui să semene foarte mult cu lexicoanele de tip logic elaborate de cei care se ocupă de gramaticile textuale.

În măsura în care opera literară este capabilă să genereze o lume, ceea ce Kayser afirmă textual în mai multe locuri (de exemplu, cititorul „... este fără încetare cuprins de farmecul acestei limbi poetice, magice, și *a lumii create de ea* cu evlavie de basm" [sublinierea noastră]), este evident că problema referinței se rezolvă altfel decît în limba comună. Semnificatul unei opere literare este ceea ce ea însăși creează, deci propria sa obiectualitate. Și aici Kayser precede unele afirmații ale lui Jakobson. Teoria mesajului poetic văzut ca un mesaj auto-referențial a fost expusă de Jakobson în 1958, într-o formă mult mai coerentă decît o găsim în lucrarea savantului german. În *Das sprachliche Kunstwerk* ideea este difuză și avem nevoie de un efort analitic pentru a o putea extrage și a-i da o formă clară. Putem spune că și aici ne aflăm în fața unei răzbunări a sistemului inițial pe care nici finețea gîndirii autorului și nici raționamentul strict nu îl pot înfrînge.

Felul în care am reconstituit procesul de gîndire care a dus la definirea obiectualității mai demonstrează și faptul că „sistemul intern", ca să folosim o terminologie de tip kayserian, are o structură închisă. În el conceptele se leagă unele de altele în așa fel încît determinarea lor reciprocă ajunge pînă la urmă la una de tip circular. Acest tip de demers analitic este caracteristic unei cercetări de tip explicativ, dar, din păcate, nu ajunge niciodată la o înțelegere mai complexă a fenomenului studiat. În ultimă instanță, aspectul didactic atît de prezent în cartea lui Kayser împiedică multe idei de mare fecunditate, cîteva dintre ele fiind efectiv revoluționare la epoca respectivă, să-și ducă pînă la capăt acțiunea asupra conștiinței științifice a timpului.

Una dintre consecințele fundamentale, cu largi implicații în întreaga concepție a cercetătorului, a noțiunii de obiectualitate este postulatul conform căruia studierea operei literare trebuie să se facă din interior. Argumentele pe care le aduce Kayser în susținerea acestei idei sînt în primul rînd de tip negativ; abordarea psihologică, biografică, strict stilistică sau istorică nu duce niciodată la cuprinderea completă a operei și deci nu poate ajunge la o viziune globală asupra literaturii. Pe de altă parte, rezultatele

obținute de viziunile parțiale justifică procedeul, aflat în succesiunea gîndirii fenomenologice, de abordare a operei ca pe un sistem de nivele de analiză. În al doilea rînd, dacă obiectul cercetării este clar delimitat, dacă fiecare operă își construiește cu ajutorul limbii o lume unitară, opera literară se constituie ca o unitate indisolubilă, în care nu se poate pătrunde decît din interior, folosind mijloacele pe care analiza lingvistică și sistemele de structurare a diferitelor nivele de analiză ni le pun la dispoziție.

Abordarea obiectului de cercetare numit *das sprachliche Kunstwerk* se va face deci intrinsec, folosind proceduri de analiză modelate după procesul literar. Didactic și analitic, sînt necesare anumite tăieturi în obiect, făcute la nivele diferite (pentru poezia lirică versificată acestea sînt în număr de patru: construcția externă, ritmul, sonoritatea și sensul), iar unitatea ansamblului va fi scoasă în evidență prin marcarea relațiilor existente între nivelele de analiză și între elementele fiecărui nivel.

Principial această viziune nu se deosebește de cea cuprinsă în *Teoria literaturii* a lui Wellek și Warren. Ea face parte, așa cum am mai văzut, din grupul de locuri comune care a marcat un salt în evoluția cercetări literare postbelice.

În analiza pe care o face poeziei lirice, Kayser grupează nivelele în trei categorii. Nivelul cel mai ușor de sesizat, construcția exterioară, pare a fi un rezultat final, o formă la care se ajunge după ce nivelele celelalte sînt principial constituite. Dacă între nivele există o ierarhie, nivelul construcției exterioare se află pe cel mai de jos plan. Un argument în acest sens este și faptul că un număr imens de poezii pot avea aceeași construcție exterioară.

O a doua clasă de nivele este cea a ritmului și sonorității, „mijloace lingvistice irațională", cum le numește Kayser. Datorită faptului că se face o distincție netă între tipar metric și ritm, deosebirile între ritm și sonoritate sînt foarte mici. În orice caz, ele nu se bazează explicit pe opoziția organizat/neorganizat, cum s-ar întîmpla dacă ritmul ar fi omologat cu metrul. Se poate spune că ritmul se disociază de sonoritate mai ales prin caracterul lui de percepție și prin legătura lui mai slabă cu nivelul sensului. Zona percepției în care ritmul își găsește locul cel mai potrivit este zona temporală. El este, în ultimă instanță, realizarea unei scheme metrice, fapt vizibil în compararea a două poezii cu același metru dar cu ritmuri diferite. Totuși, ritmul este insuficient definit. În ciuda apelului la teorii științifice exacte despre percepția ritmică, despre spațiul de timp necesar realizării impresiei acustice de ritm, definiția rămîne în domeniul vagului. În cercetările mai noi, realizarea schemei metrice înseamnă coincidența accentelor

metrice cu accentele prozodice ale limbii. Devierile de la schemă au loc fie prin lipsa unui accent din limbă acolo unde tiparul metric îl cere, fie prin prezența unui accent acolo unde în tipar se află o silabă neaccentuată. Astfel se pot măsura devierile de la modelul metric. O asemenea definiție, mai clară și mai economică, lipsește în teoria lui Kayser, el preferînd să transpună faptele în spațiul deocamdată vag al percepției. Cu anumite ezitări, ritmului i se atribuie două calități esențiale: el are caracter de structură, este deci organizat, și se realizează în mod repetitiv, prin marcarea de intervale de timp sensibil apropiate care revin periodic în text.

Caracterul repetitiv servește și definirii nivelului sonorității. Acest plan al textului, a cărui structură nu a putut fi evidențiată ca atare de Kayser, dar nici de alți cercetători de mai tîrziu, este mult mai puțin legată de percepția temporală, deci de ordinea sintagmatică, decît ritmul. Modul de manifestare a sonorității într-un text versificat merge de la extrema teoretic posibilă a unui amorfism total, complet subordonat sensului, pînă la două extreme în celălalt sens și anume textul versificat ilogic, de tipul jocurilor de copii, în care și ritmul are o contribuție esențială, și textul în care relația dintre sonoritate și sens se realizează fie în grupuri sonore emblematice, fie în sisteme sinestezice. Între aceste limite, libertatea de interpretare a sonorității este foarte mare. Exemplul ales de Kayser pentru demonstrație, un poem de Verlaine, pare să acrediteze ideea că sonoritatea își capătă deplina valoare ca nivel de analiză numai în măsura în care ea este susținută de planul semnificației. Ne întrebăm însă dacă în acest exemplu ales pentru o demonstrație pro domo nu sînt și contraziceri ale teoriei lui Kayser.

Ca și ritmul, sistemul de sonorități e bazat pe repetiție. Nu există o ordine a repetiției, de aceea nivelul sonor funcționează asemănător cu nivelul semnificației. Se constituie pe anumite porțiuni de poem dominante sonore care trebuie, în principiu, să-și găsească un corespondent în constelațiile semantice și mai ales în planul raporturilor de la nivelul sensului.

Nivelul sonor și cel al ritmului sînt corelative pentru că ele nu sînt în sine purtătoare de sens. Lor li se atribuie sensuri, dacă e nevoie, dar mai ales ele constituie un sistem de raporturi a cărui formare duce la obiectualitate. Nu este foarte clar locul pe care acest sistem de raporturi îl ocupă în relația sintagmatic/paradigmatic; e însă probabil că ele funcționează în gîndirea lui Kayser ca o rețea pe ambele planuri, avînd totuși o predominanță paradigmatică.

Dacă nivelul construcției exterioare este clar subordonat celorlalte, nivelul ritmic și cel sonor se află pe aceeași poziție cu cel al sensului. În

poezia lirică versificată rolul lor este, după cum afirmă textual Kayser, „... esențial, dacă nu chiar unul de frunte, la evocarea și structurarea lumii poetice". Ansamblul operei este deci structurat neierarhic, radial, iar nivelele sînt distincte prin calitate și nu prin poziție, ducînd spre constituirea obiectului poetic.

Absența ierarhiei de planuri îi permite lui Kayser să vorbească și de un „centru secret" al poemului. Centrul unui poem este punctul de convergență a diferitelor direcții ale planului semnificației și în același timp, „motivul" pentru care este construit întreg poemul. În cazul lui Verlaine, punctul de convergență e marcat de întîlnirea celor trei nivele superioare. Planul semnificației se obține printr-o analiză abstractă, avînd în vedere construcția unui sistem de relații între elementele purtătoare de sens. Poemul lui Verlaine conține un plan al naturii și unul al umanului, iar între ele se produce o apropiere care ajunge, în „centrul secret" la o totală contopire. În nivelul semnificației sînt cuprinse și procesele sintactice ale textului. Ele contribuie la ceea ce Kayser numește intensificarea proceselor pe coordonatele diferitelor categorii ale percepției. Trecerea de la un sistem de percepții categoriale și o organizare fono-semantică la construcția abstractă se face printr-o definire aproximativă: centrul secret al poemului lui Verlaine, „l'heure exquise", „... nu se poate decît circumscrie: ca o particularitate a unui moment, trăită într-un proces natural."

O construcție a analizei de sens concepută astfel are în nucleul ei ideea de structurare a întregului text, de subordonare a acestuia unui punct central, spre care converg sau evoluează în consens mai multe nivele. Existența centrului ca principiu de generare și analiză îl obligă pe interpretant să conceapă opera ca pe un întreg de mare coeziune și rigoare. Sînt însă unele aspecte ale acestei concepții care mai ridică încă semne de întrebare. Unul dintre ele ar fi definirea aproximativă a „conținutului" centrului în cazul analizat, și definirea rolului centrului în ansamblul poeziei lirice versificate. Credem că ne aflăm aici la una dintre limitele metodei analitice a lui Kayser. Mai multe afirmații ale sale implică faptul că trecerea de la limbă la literatură, sau de la un nivel la ansamblu se face printr-un salt, marcat de un hiat în posibilitatea analizei de a preciza natura acestui proces. Acceptînd că acest salt este un fenomen real, că prezența centrului secret este „motivul" operei, ar fi totuși necesar să se elaboreze mijloacele de definire a procesului de salt și a conceptului de centru secret. Este probabil că o asemenea definire ar fi posibilă dacă instrumentul de analiză ar fi elaborat pe baza unui

limbaj de tip logic capabil să dea seama de similitudinea relațiilor la nivele diferite și care, prin coerența și puterea sa explicativă, să suplinească dificultățile unui sistem de tipul celui de față.

*

* *

Succinta interpretare a sistemului de analiză din cartea lui Wolfgang Kayser, așa cum am întreprins-o în paginile precedente, a avut ca scop evidențierea modalităților de pătrundere în textul literar și mai ales punerea în lumină a unui mod de a gîndi, bazat pe existența relațiilor similare în diferite nivele ale operei. Analiza noastră, în mod necesar limitată și uneori ducînd mai departe demonstrația decît o duce explicit autorul, a prezentat un sistem construit pe reguli de corelație a conceptelor, care se sprijină unele pe altele pentru a ajunge la punctul final. După cum am mai arătat acest climax al sistemului este cel de gen, corespunzînd în domeniul sistematic celui de obiectualitate din domeniul analitic.

La fel cum la baza noțiunii de obiectualitate stau potențialități latente ale limbii, genul, ne spune Kayser reluîndu-l pe Emil Staiger, care, la rîndul lui, preia o ideee a lui Cassirer, corespunde în planul literaturii unor faze fundamentale ale limbii: „... liricul, epicul, dramaticul își au obîrșia în tripla ei [a limbii] capacitate funcțională ... O exclamație în care se manifestă durerea, bucuria extremă, tînguirea, reprezintă așadar fenomenul primar al liricului (pe plan lingvistic): în interjecția „ah!" își are, ca să spunem așa, rădăcinile toată lirica. În mod analog, într-un apel declanșator putem vedea celula embrionară a dramaticului, iar în gestul arătător al lui *iată* ... celula embrionară a epicului." La fel cum trecerea din limba comună în poezie presupune un salt la nivelul construcției, trecerea din „genul" limbii în cel al literaturii se face printr-o modificare totală de optică. Schimbarea de punct de vedere în cazul genului liric, de exemplu, se realizează pe două coordonate: pe de o parte, eul empiric se află în raport cu o lume reală, pe cînd cel liric se află în raport cu lumea textului; pe de altă parte, și decurgînd din premisa precedentă, opera este o obiectualitate, ceea ce comunicarea lingvistică obișnuită nu este.

Adăugînd la acestea și constatarea de bun simț că nici în limbă și nici în literatură nu există genuri în stare pură, ajungem la precizarea conceptului suprem al sistemului lui Kayser. Genul este rezultatul întregii analize, și faptul că el cuprinde totul se datorește operației de subsumare și de construcție de la mic la mare pe care o întîlnim în întreaga argumentație a autorului. Simplificînd, există un metru fără de care nu există ritm, există

un inventar de „prefabricate" de tipul toposurilor fără de care nu există construcție, există figuri (tipare), fără de care nu există stil. Fără toate acestea nu se poate vorbi de obiectualitate, iar obiectualitatea la rîndul ei generează conceptul abstract de gen. Caracterul abstract al genului decurge din faptul că el nu există practic în stare pură, din absența referinței, și din raportarea lui la atitudini umane/lingvistice fundamentale.

Nu este aici locul să discutăm despre îndreptățirea teoretică a plasării genului în culmea sistemului de interpretare a literaturii. Trebuie însă văzut în ce măsură sistemul de genuri, așa cum îl concepe Kayser, este coerent și rezistă unei analize de substanță. Alegem pentru această operație genul liric.

Liricul este definit de trei atitudini fundamentale: enunțarea lirică, apostrofarea lirică și vorbirea cantabilă. Orice operă aparținînd acestui gen le cuprinde pe toate în proporții diferite. La rîndul lor cele trei atitudini sînt plasate în relație de asemănare cu celelalte genuri: enunțarea lirică ar corespunde epicului, apostrofarea lirică dramaticului, iar vorbirea cantabilă liricului.

Subdiviziunile genurilor se definesc în funcție de proporția atitudinilor fundamentale, cărora le corespund în text forme de construcție. De exemplu, forma numită *elegiu* în atitudinea de enunțare lirică are în vorbirea cantabilă corespondentul *jubilare*, iar *jelirii* din enunțare îi corespunde în apostrofare *învinuirea*, *provocarea* sau *blestemul*, iar în vorbirea cantabilă *tînguirea*. În felul acesta Kayser construiește un fel de grilă cu care, odată determinată proporția exactă a diferitelor elemente, se poate porni operația de evaluare, în sensul apartenenței la un sub-gen sau la altul.

Din păcate, componentele grilei nu sînt unitare ca definiție. Astfel, vorbirea cantabilă nu are norme sau relații, ea funcționînd numai datorită unor cuvinte cheie diseminate în text. În schimb enunțarea lirică și apostrofarea lirică sînt structurate.

Mergînd mai departe, sistemul atît de complicat pus în operă pentru definirea genului liric nu își găsește un corespondent în definirea celorlalte genuri.

La baza acestei construcții abstracte, din păcate neunitară și lipsită de coerență, stă opoziția primară între știința literaturii și istoria literaturii. Kayser își elaborează un sistem de tip științific care nu îndeplinește decît unele dintre cerințele minime ale fundării unei științe.

Revenind la faptele observate mai sus, putem spune că postulatul final, conform căruia aflăm *ce este* o operă cînd știm cărui gen îi aparține, nu ne

indică decît felul în care o operă e făcută, dar nu și felul în care ea funcționează în raport cu alte sisteme (de comunicare) ale lumii în care ea este produsă și/sau acționează. Un argument în acest sens este și slăbirea pînă la dispariție a tipului funcțional de interpretare, în alte locuri deosebit de prezent, în analiza genurilor precum și lipsa oricărei întrebări despre funcția genurilor în ansamblul literaturii.

Partea finală este poate cea mai nerealizată din întreaga carte. Cauza nerealizării ei se află în presiunea unui sistem prea strict și prea elaborat pus în slujba unui scop ambiguu: el are tendința să fie concomitent fundarea unei științe, metodă de interpretare și lucrare didactică.

O ultimă problemă ridicată de metoda lui Kayser este cea a valorii. Fără să fie explicit discutată, valoarea funcționează în *Das sprachliche Kunstwerk* ca un parametru necesar. Kayser nu are o scară de apreciere cu mai multe grade: el își propune numai să separe operele realizate de cele nerealizate. Această operație este implicită în cursul întregii cercetări. Criteriul fundamental, la care se revine mereu, este cel al acordului între nivele, pe toți parametrii luați în discuție. Astfel, orice distonanță nesistematizată duce la absența valorii unei opere literare. Axiologia lui Kayser este supusă în ultimă instanță concepției fecunde a abordării intrinsece a faptului literar.

Constatarea prezenței valorii în momentul în care se observă realizarea coerentă a sistemului este principial o operație justificată. La Kayser, faptul că sistemul nu este perfect, că el devine didactic, trimite în mod obligatoriu la judecăți de tip normativ, ceea ce dăunează mult cărții.

Întrebarea legitimă care se poate pune și care este de fapt implicată în această axiologie bazată pe plus și minus este dacă, nu cumva, în acest tip de cercetare, ar fi mai economic să fie exclusă orice judecată de valoare. Atît timp cît demonstrația funcțională nu este dusă pînă la ultimele ei consecințe, caracterul normativ își face apariția, adeseori fără a se explicita strict sistemul de norme la care se referă.

*

* *

După cum am arătat, *Das sprachliche Kunstwerk* este o carte plurivalentă. Studierea ei în legătură cu alte direcții de cercetare a literaturii din anii 50 și din alte perioade, mai apropiate de noi ne arată că ea n-a ajuns să realizeze total acțiunea sa de înnoire a științei literaturii datorită presiunii unui sistem construit de un profesor, sistem din multe puncte de vedere rigid și limitator.

Dacă aspectul de manual este adeseori restrictiv atunci cînd privim lucrarea lui Kayser din punctul de vedere al științei, nu este mai puțin adevărat că *Das sprachliche Kunstwerk* este un manual excelent, de mare deschidere și generozitate, care își păstrează și astăzi, în multe privințe, actualitatea.

În oarecare măsură, așezat între știință și catedră, Kayser a reușit să aibă mai puține idei preconcepute și să emită mai puține afirmații peremptorii decît contemporanii săi Wellek și Warren. O minte limpede și lipsită de prejudecăți a guvernat întreaga scriere a cărții. Vastele cunoștințe de lingvistică și literatură i-au permis autorului să evite adeseori capcanele pe care propriul său sistem i le întindea și să ajungă deseori la puncte de vedere, unele dintre ele cu valoare centrală, pe care le-au reluat de pe alte baze cercetările din ultimii ani.

Pentru toate acestea, *Das sprachliche Kunstwerk* rămîne, în ciuda obiecțiilor aduse sistemului, una din lucrările fundamentale de „introducere în știința literaturii".

MIHAI POP

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PREFAȚĂ

Cartea aceasta este o inițiere în metodele cu ajutorul cărora o creație literară poate fi înțeleasă ca operă de artă. Activitatea de cercetare din ultimele decenii a lucrat în mod precumpănitor cu o altă finalitate. Ea raporta opera la fenomene extraliterare și avea convingerea că abia acolo întîlnește viața propriu-zisă, al cărei reflex urma să fie apoi opera. Personalitatea unui autor sau concepția lui despre lume, o mișcare literară sau o generație, un grup social sau o regiune, spiritul unei epoci sau caracterul unui popor, în sfîrșit unele probleme și idei — acestea au fost forțele vitale de care au încercat cercetătorii să se apropie prin creația literară. Oricît de îndreptățite ar mai fi încă și astăzi asemenea metode de lucru și oricît de mare le-ar fi randamentul, se naște întrebarea dacă prin folosirea lor nu se neglijează însăși esența operei literare și dacă nu se trece cu vederea sarcina propriu-zisă a cercetării literare. O creație literară nu trăiește și nu ia naștere ca ceva care oglindește altceva, ci ca structură linguistică [1] închisă și completă în ea însăși. Țelul stringent al cercetării ar trebui așadar să fie acela de a determina care sînt forțele creatoare ale limbii, de a înțelege conlucrarea lor și de a face să devină transparentă totalitatea operei cercetate.

În timpul predominanței metodelor de lucru cu altă orientare nu au lipsit cercetătorii care au rămas credincioși sarcinilor lor specifice. Dar abia de un deceniu încoace asemenea eforturi au dobîndit din nou amploare și importanță, s-au grupat și s-au organizat în reviste, reuniuni și școli, așa încît prorocirea de atunci a și ajuns azi realitate: în istoria cercetării literare a început un nou capitol. Și pare îndreptățită așteptarea ca, pornind din centrul de greutate

[1] În traducerea de față facem intenționat distincție între adjectivele *lingvistic* (= referitor la lingvistică, adică la știința limbii) și *linguistic* (= referitor la limba însăși).

recîștigat, cel al activității orientate spre factorul literar-linguistic, istoria literaturii să dobîndească și ea dimensiuni noi.

Astfel, nu pare prematur să se încerce o introducere în problemele și în metodele de lucru ale interpretării literare. Alcătuirea cărții de față s-a conturat de la sine: după o expunere a problemelor filologice preliminare, o primă parte descrie fenomenele elementare, care se găsesc înlăuntrul celor patru straturi: al conținutului, al versului, al limbii și al alcătuirii. În partea a doua, ele sînt eliberate din rigiditatea și izolarea lor și sînt raportate la fiecare din centrele de greutate sintetice: al conținutului, al ritmului, al stilului și al genului. În continuare se dezvăluie și determinarea lor reciprocă, pînă ce, în sfîrșit, în ultimul capitol devin vizibile conlucrarea tuturor forțelor și unitatea închegată a structurii linguistice. Căci metoda de lucru tratată aici are posibilitatea de a depăși desmembrarea inițial inevitabilă a unei anumite opere, printr-o restaurare finală a totalității ei. Prin necontenita mișcare înspre acel scop, încercarea de față se deosebește poate de cărțile tematic înrudite ale lui Walzel, Winkler, Ermatinger, Petersen și ale altora.

Ni s-a părut necesar să arătăm cititorului în același timp cum se manipulează aparatura teoretică. În acest scop au fost adăugate expunerii o serie de interpretări, pe alocuri în forma cîte unui excurs. Exemplele respective, cît și cele privitoare la referirile din text, au fost luate din literaturile germanice și romanice și, din cînd în cînd, din creația literară greacă și latină. Dacă această amplificare constituie încă o deosebire față de alte lucrări de inițiere, ea provine din convingerea că nu există științe naționale ale literaturii, că forțele care alcătuiesc structura linguistică a creației literare, ca și forma ei, sînt aproape pretutindeni aceleași și că erudiția autentică pe o arie largă adîncește înțelegerea fiecărei opere în parte. Însăși istoria literaturii ne învață să vedem tot mai limpede împletirea reciprocă și baza comună a literaturilor europene. Ne aflăm poate și aici într-o mutație fundamentală a concepției și a metodei. Ernst Robert Curtius, în capitolul introductiv al cărții sale *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, a combătut — și nu numai pentru Evul Mediu — „divizarea literaturii europene într-un

număr de filologii nelegate între ele" și a arătat că este de preferat să ne îndreptăm „privirea asupra întregului". Cu opera sa, Curtius a pus piatra de hotar a istoriei literaturii, pe care știința literaturii o are în *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* de Emil Staiger. Astfel, lărgirea perspectivei apare necesară din ambele puncte de vedere. O intenție secundară a cărții de față este aceea de a înlesni această lărgire.

Aceluiași scop îi servește și bibliografia, care urmărește totodată să completeze privirea de ansamblu asupra situației cercetării. Bibliografiile de acest fel sînt întotdeauna incomplete; și sînt incomplete mai ales în prezent, cînd informațiile bibliografice sigure și cunoașterea aparițiilor noi au devenit un joc al hazardului. Dar tocmai aceste dificultăți au făcut ca un apendice bibliografic să nu pară inutil, oricîte lacune și incertitudini ar conține. Autorul se simte dator să mulțumească diferitelor persoane care l-au ajutat în efortul său de a atenua lipsurile.

În afară de faptul că vrea să aibă caracterul unei introduceri, cartea ține să aducă o contribuție independentă în legătură cu unele probleme. Sugestiile primite de autor în această direcție sînt neprețuite. Cînd încearcă să-și dea seama el însuși în mod retrospectiv de ele, gîndul i se oprește la două stații: epoca studiilor sale sub conducerea lui Julius Petersen la Berlin și apoi epoca docenței sale la Leipzig, cînd în întîlnirile sale regulate cu André Jolles au fost schițate în comun cîteva căi noi.

Cartea apare concomitent într-o ediție portugheză, prelucrată mai ales în ceea ce privește exemplele și la a cărei elaborare autorul a fost sprijinit printr-o mărinimoasă subvenție acordată de *Instituto para a Alta Cultura*, al Ministerului portughez al Învățămîntului, subvenție pentru care mulțumește sincer și pe această cale.

Lisabona, iulie 1948

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A DOUA

Modificările făcute la ediția a doua se mărginesc la îndreptarea unor greșeli de tipar și la cîteva completări în bibliografia dată în anexă. Dacă în rest textul a rămas neschimbat, iar unele proiecte proprii de dezvoltare, ca și unele sugestii venite din afară, nu au fost încă prelucrate — aici, autorul se simte dator să mulțumească mai cu seamă cîtorva recenzenți ai cărții, pentru indicațiile lor prețioase și pentru dezbaterea unor probleme controversate —, aceasta se datorează în parte timpului scurt în care a devenit necesară o nouă ediție. Apoi, a fost determinantă și dorința de a mai culege și sugestiile rezultate din observațiile directe cu privire la felul în care cartea își îndeplinește sarcina de a fi un instrument pentru inițierea celor ce urmează a fi inițiați.

Göttingen, iulie 1951

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A TREIA

Noua ediție a fost modificată numai în ceea ce privește unele detalii. Adaosuri se găsesc mai cu seamă în capitolul despre „picioarele versurilor" și în cel despre „figurile de stil". S-a amplificat explicarea „treptelor de timp" și a „tipurilor de acțiune", iar în capitolele dinspre sfîrșit, cea a tragediei și cea a grotescului. A mai fost îmbogățită și bibliografia, care indică o serie de importante apariții noi din ultimii ani, în bună parte tot din străinătate. Autorul se simte dator să mulțumească mai multor colegi englezi pentru amabilitatea cu care au sprijinit prin indicații proprii sale eforturi de a obține o privire de ansamblu asupra cercetărilor engleze, adeseori atît de similar orientate.

Din ediția a doua a apărut o traducere spaniolă sub titlul *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Biblioteca románica hispánica, Madrid, 1954).

Göttingen, mai 1954

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A ȘASEA ȘI LA CELE URMĂTOARE

De acum înainte, *Opera literară* va apărea fără modificări. Timpul scurt care i-a mai fost dat autorului nu i-a îngăduit acestuia o prelucrare. Pe cel care a avut posibilitatea să-l privească pe autor de aproape și să participe la munca lui, această realitate nu-l poate mira. În viața autorului, toate eforturile au fost îndreptate numai înainte, spre extindere și amplificare. Plăcerea de a schița haine noi nu i-a lăsat timp și spațiu pentru cîrpirea celor vechi. Abia dacă a rămas ici-colo cîte o notiță, care face aluzie la unele corecturi plănuite. A considera această situație drept întîmplătoare pare o imposibilitate. Cine privește înapoi vede cu uimire cît de unitar era structurată această viață închinată științei despre creația literară. Unele concepții din epoca studiilor au mai revenit în ultimele ore de curs: inele anuale în jurul unui miez mereu același. Nu există aproape nici un domeniu de lucru din anii tîrzii care să nu fi fost închegat încă din *Opera literară* — cel puțin ca referință. Pe omul acesta mereu activ, o pauză de respirație l-a dus la fixarea unor largi posibilități. La cotitura în care cel ce mai mult preia devine cel ce în mod precumpănitor instruiește, autorul s-a mai familiarizat încă o dată, cît se poate de profund, cu instrumentul său și a învățat să-i stăpînească, din punct de vedere tehnic, claviatura pînă la ultimele ei subtilități. Posibilități de a concerta sînt indicate pretutindeni; cîteva din ele au fost realizate în anii următori, altele au fost abordate tematic în cercul prietenilor și elevilor. Faptul că tehnica instrumentului este transmisibilă, învățabilă, l-a dovedit calda primire de care s-a bucurat *Opera literară* încă de la apariția ei. Iar faptul că alții vor concerta în continuare cu această tehnică a fost speranța autorului, care nu s-a considerat pe sine decît ca pe o verigă în lanțul neîntrerupt al celor ce se află în slujba minții.

URSULA KAYSER

Göttingen, mai 1960

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INTRODUCERE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. Însuflețire și studiu

Studiul literaturii presupune o anumită aptitudine teoretică a celor ce studiază. Dacă nu au capacitatea de a sesiza problemele teoretice ca atare, de a înțelege metodele științifice în aplicarea lor și de a le folosi ei înșiși la rezolvarea unor probleme noi, accesul spre știința despre literatură le rămîne închis. Dar aceasta, ca orice știință, mai cere în plus o vocație specială pentru obiectul ei. Fără o receptivitate deosebită pentru fenomenul literar, toate noțiunile științei literaturii ar rămîne lipsite de conținut, iar în aplicarea lor n-ar nimeri la țintă. Această capacitate de trăire a specificului literar se manifestă de obicei ca însuflețire, iar la studentul tînăr, care se dedică în mod serios studiului literaturii, ea întrece, în majoritatea cazurilor, interesul teoretic. Deseori ea nu este numai un simptom al receptivității artistice, ci în același timp un semn al unei forțe creatoare latente proprii, a cărei trezire la viață este așteptată din partea îndeletnicirii teoretice cu literatura.

Dar cu cît însuflețirea pentru literatură este mai mare, cu atît mai profundă este de obicei dezamăgirea la începutul studiului. Căci acesta nu contribuie imediat la mijlocirea și la adîncirea trăirilor afective, ci pare că nici nu se sinchisește de ele. Căile pe care apucă tratarea teoretică se depărtează mult de esența poeticului. În loc să guste frumusețea unei poezii, studentul trebuie să numere silabe și accente, să verifice și să învețe schemele rimei, sau să se oprească la anumite cuvinte, a căror înțelegere, în aparență ușoară, se complică prin faptul că trebuie cercetată frecvența și folosirea lor în alte scrieri ale aceluiași autor sau în cele ale contemporanilor săi. În loc să se lase furat de forța dramatică a unei piese de teatru, studentul trebuie s-o descompună și s-o secționeze, pînă ce, în aparență, dispare din ea orice urmă de viață. Dezamăgirea crește de obicei pînă la reprosul că științele despre arte slăbesc receptivitatea artistică, ba chiar că o distrug. Abia cînd își continuă analiza, studentul își dă seama cît de mult i s-a adîncit receptivitatea și înțelegerea pentru chestiunile literare. După cum un om cu pregătire muzicală înțelege o fugă mai bine decît ar înțelege-o un novice, pentru care fuga rămîne o simplă

înșiruire de sunete, tot așa și un om cu pregătire literară înțelege o operă literară mai bine decît ar înțelege-o unul pentru care ea nu este decît un simplu amuzament. Căci în acest din urmă caz ne aflăm încă întru totul în domeniul subiectivului, unde fiecare îl citește, ca Werther, pe Homer în felul său, în timp ce înțelegerea caută să ducă la opera însăși.

Este vorba, desigur, de o aproximare. Cel care interpretează nu poate să scape niciodată de propria sa individualitate, de epoca și de naționalitatea sa. Istoria interpretărilor lui Shakespeare este un capitol instructiv al istoriei spirituale occidentale. Dar toate acestea nu contrazic legitimitatea și necesitatea unei înțelegeri pe cît posibil obiective a textelor literare și nu au putut anihila îndemnurile spre o asemenea înțelegere. Orice îndeletnicire teoretică în legătură cu creația literară servește în primul rînd măreței și dificilei arte de a citi corect. Numai cel ce poate citi corect o operă o va putea face să vorbească la fel de corect pentru alții, adică o va putea interpreta corect. Și numai cel ce poate citi corect o operă va satisface celelalte condiții care se pun odată cu știința referitoare la creația literară.

2. Obiectul științei literaturii

Există științe care corespund în mod univoc unui anumit sector de obiecte. Astfel, tot ceea ce constituie lumea tonurilor ține de muzicologie. Dar există și obiecte care intră în domeniul autorității mai multor științe. O pădure, de pildă, poate fi obiect pentru botanică, geografie, economie politică; unitatea științei respective este dată atunci de o anumită orientare a privirii, de o anumită perspectivă.

Știința despre literatură pare să indice, prin expresia „literatură", obiectul care îi este propriu. Dar ce înseamnă „literatură"? Potrivit sensului cuvîntului, ea cuprinde tot ceea ce ține de limbă și este fixat prin scris. Nu se poate însă tăgădui că există și alte științe care au drept obiect, în totali-

tate sau în mod precumpănitor, „literarul". Un text juridic sau religios, un dicționar, o scrisoare comercială —, nu fac parte în mod evident din obiectele științei literaturii. Dacă aceasta are în general obiecte proprii și nu este constituită printr-o anumită perspectivă unitară, ele trebuie să alcătuiască un grup mai restrîns în cadrul „literaturii". Secolul al XVIII-lea a trasat un hotar clar în jurul unui asemenea sector, pe care l-a numit „poezie": hotarul îl constituia versul, și cine făcea versuri era poet, adică scriitor. Schiller îl mai denumea încă pe romancier „fratele vitreg" al poetului. Dar tot în secolul al XVIII-lea s-au acumulat și îndoielile dacă versul reprezintă într-adevăr un asemenea criteriu, dacă are puterea să separe literatura de non-literatură. Pentru romanticii germani, basmele și romanele sînt categoriile „cele mai poetice", iar Shelley formulează fraza: „*The distinction between poets and prose-writers is a vulgar error*". [1] Într-adevăr, prozatori ca Flaubert, Dickens, Keller, Stifter ș.a. stau astăzi, pentru noi, în esență, pe aceeași treaptă cu autorii de versuri. Faptul că o piesă de teatru este scrisă în versuri sau în proză ni se pare, și pe drept cuvînt, nesemnificativ pentru esența ei ca operă literară. Ar fi absurd să-i recunoaștem abia ultimei versiuni a *Ifigeniei* lui Goethe calitatea de operă literară, sau să excludem pentru totdeauna din literatură cea mai de seamă piesă de teatru portugheză, *Frei Luiz de Sousa* de Almeida Garrett, pentru că autorul ei, după oarecare șovăieli, s-a decis totuși pentru proză. Și trebuie oare să considerăm că unele comedii ale lui Molière sînt literatură, pentru că sînt scrise în versuri, iar celelalte nu? S-o rupem în două pe *La Princesse d'Élide*, al cărei prim act este versificat, iar celelalte — din lipsă de timp, cum notează însuși Molière — nu mai sînt? Și, în sfîrșit, să îmbucătățim diferitele scene din piesele lui Shakespeare? O mare parte a publicului de teatru nici nu mai aude dacă o piesă este recitată în versuri sau în proză (fenomen de care sînt vinovați, dealtfel, în aceeași măsură, atît ascultătorii, cît și recitatorii). Pe de altă parte, poemele didactice versificate, de

[1] Distincția între poeți și prozatori este o greșeală curentă (engl.).

genul poemului *De natura* de Lucreţiu, cronicile medievale rimate, eseurile în versuri nu sînt legitimate pentru noi, doar prin faptul că au fost scrise în versuri, ca poezie autentică. De la romantism încoace, cuvintele *Dichtung* şi *Dichter* suferă o mutaţie semantică, proces care se desfăşoară mult mai rapid în limbile germanice decît în cele romanice. [2]

Pe cît de mult se apropie unele de altele creaţiile literare în proză şi cele în versuri, ele rămîn, pentru sensibilitatea noastră, tot pe atît de clar separate de un text ştiinţific, juridic etc. Pentru a trasa un hotar nu este suficient să spunem că unele izvorăsc din fantezia autorului, iar celelalte nu. Romanticii englezi au vrut să vadă, în acest sens, în fantezie un fenomen care, după părerea lor, este constitutiv pentru creaţia literară. Dar şi omul de ştiinţă are nevoie de fantezie, şi nimeni nu poate da verdictul că cea a unui istoric, de pildă a unui specialist în istoria antică, este esenţial diferită sau măcar mai redusă decît cea a unui scriitor care compune o piesă istorică sau care prelucrează într-o formă nouă un material literar tratat deseori înaintea lui. În orice caz, în felul acesta nu se poate obţine un criteriu, care să îngăduie separarea unui sector „literar" mai restrîns.

Pentru ca să ajungem la un asemenea criteriu trebuie să pornim de la ideea că orice text care ţine de literatură într-un sens mai larg este o structură alcătuită din fraze şi fixată prin semne. Frazele înşiruite în textul exerciţiului dintr-o carte de gramatică, text în care urmează să fie exersată o anumită regulă, nu constituie o structură, dar un text literar întotdeauna. Structurile alcătuite din fraze sînt purtătoare ale unor structuri de semnificaţii. Natura limbii

---

[2] Prezenţa în cartea de faţă a pledcariei din acest alineat se datorează jocului de cuvinte creat de dubla semnificaţie a cuvîntului german *Dichtung* şi a cuvintelor din aceeaşi familie. În limba germană, cuvîntul *Dichtung* are: I. un înţeles general (1. *creaţie literară*; 2. *literatură*) şi II. un înţeles restrîns (1. *creaţie literară poetică, poem*; 2. *poezie, arta poetică*). Tot astfel: *dichten* înseamnă în general *a crea opere literare*, şi în sensul restrîns *a crea opere literare poetice, a scrie poezii, a versifica*, iar *Dichter* înseamnă în general *autor, scriitor*, şi în sensul restrîns *poet*. Termenul german *Literatur* este un neologism (un „europenism"). Ambiguitatea termenilor germani *Dichtung, dichten, Dichter* se resimte pe alocuri şi în alte capitole ale cărţii de faţă.

presupune faptul că frazele şi cuvintele „înseamnă" ceva. Aici am ajuns însă în locul unde se dezvăluie particularitatea textului literar-poetic în comparaţie cu oricare altul. *„Trübe Wolken, Herbstesluft"* [3] — aceste două expresii le-am putea crede un crîmpei dintr-o conversaţie banală, de pildă dintre doi oameni care stau de vorbă despre vreme şi anotimp. Semnificaţiile purtate de cele două expresii se referă atunci la stări de lucruri care există independent de interlocutori, deci care fac parte din realitate. (Realitatea cuprinde aici nu numai obiectele perceptibile, ci şi „abstracţiuni", chiar şi obiectele ideale din limbajul matematic, precum punctul, linia, triunghiul etc.). În exemplul nostru este vorba de situaţii reale, foarte precise: faptul că acum se află pe firmament nori mohorîţi şi că aerul este tomnatic. Dar dacă citim aceste cuvinte la locul lor adevărat, anume ca prim vers al poeziei *Herbstentschluss* de Nikolaus Lenau, trebuie să le înţelegem cu totul altfel, altminteri ratăm complet „sensul" lor. Aici, semnificaţiile nu se mai referă la situaţii reale. Stările de lucruri au mai degrabă o existenţă ciudat de ireală, în orice caz întru totul personală, care diferă fundamental de cea din realitate. Stările de lucruri, sau, aşa cum ne place să mai spunem, obiectualitatea (care cuprinde, firește, şi oameni, sentimente, întîmplări) există numai ca obiectualitate a acestor expresii literare. Şi invers: expresiile operei literare îşi creează propria lor obiectualitate. Despre starea reală a vremii se pot face nenumărate constatări. Obiectualitatea din versul poemului este constituită numai din expresiile care o poartă, iar legătura este în acest caz atît de strînsă, încît lumea poemului, ca şi opera, ar deveni alta, dacă am schimba ceva în limbajul folosit, de pildă sonoritatea, accentele, pauza, măsura versului.

S-au obţinut astfel două criterii pentru a se putea separa din literatură într-un sens mai larg un sector mai restrîns: capacitatea deosebită a unui astfel de limbaj literar, de a da naştere unei obiectualităţi de tip propriu, şi caracterul structural al limbajului, datorită căruia tot ceea ce este evocat în operă devine o unitate. Orice ar mai putea deveni

[3] Nori mohorîţi, aer de toamnă (germ.).

vizibil, ca obiectualitate, în poemul lui Lenau, se află înlăuntrul orizontului care a fost creat prin primul vers.

Sectorul astfel scos în evidență poate fi desemnat cu ajutorul unei expresii, care a fost folosită încă din vremuri îndepărtate; îl numim: „beletristică". Trasarea hotarului poate fi, în unele cazuri, dificilă. Dar chiar dacă lăsăm o fîșie lată de teritoriu neutru, sau dacă recunoaștem ușurința cu care sărim peste hotar încolo și înapoi (suprapunînd imaginea noastră referitoare la un peisaj, la un oraș, pe cea produsă de operă; și cine n-a citit încă niciodată o poezie ca și cum ea ar fi fost scrisă anume pentru situația sa de moment?), aceasta nu anulează îndreptățirea de a vorbi despre beletristică socotind-o un sector special. Versul, însă, pe care am fost nevoiți să-l detronăm adineaori ca fiind un criteriu exterior, poate fi repus în demnitatea sa. Căci afinitatea pe care beletristica o are cu versul, și încă în așa măsură încît versul este de obicei suficient pentru recunoașterea caracterului de creație literară, se explică prin faptul că versul conține energii deosebite, care ajută la producerea unei obiectualități proprii. Am putut recunoaște ceva mai sus, din versul lui Lenau, cît de eficient conlucrează pauza, accentele, măsura și prozodia versului, la alcătuirea și structurarea lumii poetice.

Avem voie așadar să spunem că beletristica este obiectul propriu-zis al științei literaturii și că acest obiect are suficientă specificitate față de toate celelalte texte.

Împotriva acestei concepții s-au formulat îndoieli. Cel mai zelos susținător al unei delimitări mai restrînse a obiectului este filozoful italian Benedetto Croce, care și-a așternut pe hîrtie concepția în modul cel mai sistematic în lucrarea *La Poesia; Introduzione alla Critica e Storia della Poesia e della Letteratura*. Croce separă strict poezia de literatură. *L'espressione letteraria* [4] este un fenomen al civilizației și al societății, ca și politețea. Ea constă în armonizarea *delle espressioni non poetiche* [5] (precum *le passionali, prosastiche*

[4] Expresia literară (it.).
[5] ...expresiilor ne-poetice (it.).

e oratorie o eccitanti [6]) cu *l'espressione poetica.*[7] Literatura nu are aşadar o substanţă proprie, ci este înveşmîntarea frumoasă a subiectiv-afectivului, a oratoricului, a recreativului şi a instructivului, pe care Croce le numeşte „cele patru clase ale literaturii". Am putea fi de acord cu această separare în sine, dar ne surprinde faptul că tot ceea ce, după Croce, nu face parte din poezie, este despărţit de ea printr-o prăpastie. Aici apar nu numai oratori, oameni de ştiinţă, îndeosebi istorici, ci aici apar şi Horaţiu, Fielding, Manzoni, Scott, Victor Hugo, aici apar Schiller cu *Wilhelm Tell*, Camões, Byron, Musset, Molière. La toţi aceştia, aşadar, fenomenul poeticului nu devine vizibil (sau devine numai pe alocuri); ei rămîn excluşi din rîndul obiectelor acelei *Critica e Storia della Poesia.*

Din cele spuse reiese deci că, totuşi, definiţiile literarului pe de o parte şi cele ale poeticului pe de altă parte, aşa cum le-a formulat Croce (identitatea de conţinut şi formă, exprimarea deplinei *humanitas*, considerarea particularului în universal şi invers, subordonarea faţă de frumuseţea unică, indivizibilă), nu sînt de ajuns pentru a stabili în mod univoc apartenenţa unei opere. La Croce, sentinţele se pare că le rosteşte o deosebită receptivitate pentru frumuseţile lirice. De aceea, toate pasajele unei opere, care sînt puncte de sprijin ale structurii, ajung să fie bănuite, oarecum aprioric, că ar fi nepoetice (în timp ce pentru noi caracterul structural era o însuşire esenţială a beletristicii). În orice caz, nu vedem nici o îndreptăţire a excluderii lui Horaţiu, a lui Molière, a lui Byron şi a altora, din obiectele propriu-zise ale ştiinţei referitoare la creaţia literară. Dar pentru a putea ţine la distanţă operele oamenilor de ştiinţă, ale oratorilor, ale ziariştilor, este suficient criteriul pe care l-am menţionat mai sus: că beletristica îşi creează propria ei obiectualitate.

Circumferinţa beletristicii are o rază foarte cuprinzătoare. Datorită acestui fapt se evită în primul rînd acea situaţie, la care duce concepţia lui Croce: acum, după ce

---

[6] ...cele pasionale, prozaice şi oratorice sau excitante (it.).
[7] ...expresia poetică (it.).

s-au scris cărțile despre Dante, Ariosto, Goethe, poezia spaniolă etc., *Critica e Storia della Poesia* a ajuns de fapt la un capăt, respectiv trebuie să aștepte apariția unor poeți noi. Dar, pe de altă parte, amploarea circumferinței beletristicii nu înseamnă că tot ceea ce cuprinde această circumferință se află pe un singur plan. O deosebire între poezie și literatură există, iar definiția naturii literaturii și subîmpărțirea acesteia, așa cum le formulează Croce, par cît se poate de nimerite ca punct de pornire pentru o distincție mai precisă.

După ce am stabilit că termenii *Dichtung* și *Dichter* nu mai sînt delimitați, în semnificația lor, de către vers, trebuie acum să adăugăm, ca o completare pozitivă, că noua lor semnificație este determinată de orizontul categoriei. *Dichter* și *Dichtung* au devenit noțiuni determinante, baze de apreciere. Toată lumea va admite fără discuție că, în poezie, esența poeticului iese în evidență în modul cel mai pur. Dar între poezie și literatură nu se pot trasa hotare precise, și nu se poate determina precis nici vreo particularitate ontologică, în măsură să permită delimitarea poeziei ca sector separat.

Pe de altă parte, unele istorii ale literaturii par să contrazică definiția dată obiectului științei literaturii. Astfel, în *Histoire de la littérature française* de Lanson găsim capitole despre filozofi, oratori, istorici. Motivul acestei situații rezidă în rangul dat de limba folosită de ei textelor studiate, rang care le-a apropiat de „literele frumoase", adică de beletristică. *Cambridge History of English Literature* merge și mai departe încă. Ea include în mod conștient în literatură și *the literature of science and philosophy, and that of politics and economics, ... the newspaper and magazine, ... domestic letters and street songs, accounts of travel and records of sport*[8]. Aici nu mai contează dacă autorii au luat noțiunea de „literatură" în sensul ei cel mai larg, sau dacă, pătrunși de convingerea că beletristica este un fenomen social și istoric, au scormonit totodată și solul în care își are

[8] ... literatura științifică și filozofică, și cea politică și economică ... ziarul și revista ... scrisorile particulare și cîntecele de stradă; memorialele de călătorie și cronicile sportive (engl.).

rădăcinile. Aici este vorba în general, în primul rînd, de problema: cum trebuie scrisă istoria literaturii, — problemă a cărei dezbatere își are locul în alte contexte. În fond, contradicția din definiția obiectului nu este decît aparentă. Căci de sectorul separat al beletristicii, acei autori nici nu se ating, și nu cred să pună la îndoială că ea este obiectul specific al științei literaturii. Noi însă recunoaștem, la rîndul nostru, că în afară de obiectul specific al științei literaturii mai există și probleme de istoriografie literară speciale, care duc în mod necesar la includerea altor obiecte.

Cel mai important dintre aceste obiecte este figura autorului. Trebuie accentuat din capul locului că autorul nu este imanent unui text literar; că pentru a putea înțelege opera, nu trebuie neapărat să-l cunoaștem precis pe autor. Autorul nu este conținut în obiectul propriu-zis al științei literaturii. Știința literaturii nu are nevoie să renunțe la îndeletnicirea ei, iar istoria literaturii să-și lase din mînă pana, atunci cînd ajunge la basme, la cîntece populare și la alte opere de proveniență anonimă sau colectivă. Trebuie accentuată cu toată tăria această separare față de unele concepții mai vechi. Acolo, ambii factori, autorul și textul, au fost cuplați lăuntric într-un mod inadmisibil. În cazul extrem s-a ajuns chiar să se neglijeze textul și să se considere drept obiect propriu-zis al științei literaturii nu opera realizată cu ajutorul limbii și fixată prin semne, ci „opera în sufletul autorului", pe care cititorul o reproduce în sufletul său și pe care abordarea teoretică trebuie s-o realizeze în cea mai desăvîrșită puritate cu putință. Această concepție, răspîndită în jurul anului 1900, se mai întîlnește încă și astăzi în unele lucrări de dată mai recentă, ca de pildă la Pierre Audiat; în lucrarea acestuia *La Biographie de l'œuvre littéraire; Esquisse d'une méthode critique* se spune: *„Elle (l'œuvre) représente une période dans la vie de l'écrivain, période qu'on pourrait à la rigueur chronométrer ... L'œuvre est essentiellement un acte de la vie mentale ..."* (p. 39 și urm.). [9]

[9] Ea (opera) reprezintă o perioadă în viața scriitorului, perioadă pe care la nevoie am putea-o cronometra ... Opera este în esență un act al vieții mentale ... (fr.).

Eliberarea de o asemenea concepție psihologistă a fost produsă și în problema de față de către fenomenologie. Cele două lucrări mai importante din ultima vreme pentru definirea obiectului științei literaturii, respectiv pentru lămurirea naturii textelor literare, sînt cea a cercetătorului polonez Roman Ingarden, un discipol al filosofului Husserl, *Das literarische Kunstwerk*, și cea a lui Gűnther Műller, *Über die Seinsweise von Dichtung*.

Dacă opera poetică este, ca operă poetică, obiectul central al științei literaturii, avem voie și trebuie să concepem problema genezei ei, a izvoarelor, a procesului de creație, a efectului, a influențelor pe care le-a exercitat, a importanței ei pentru diferitele curente, epoci etc. și mai ales problemele care duc la autorul ei și se ocupă de el, ca pe un cerc mai larg de probleme, care se situează în jurul acelui centru al științei literaturii. Ne-am apropiat astfel de noțiunea științei literaturii și de subîmpărțirea ei.

3. Conceptul și istoria științei literaturii

Cartea de față urmărește să-l inițieze pe student în totalitatea problemelor pe care le pune o operă literară ca atare. Ea nu servește pentru a cerceta și a prezenta o anumită operă, sau un anumit autor, sau o epocă, sau o specie literară, în particularitatea lor. Și chiar dacă exemplele practice nu vor lipsi, includerea lor are loc întotdeauna pentru a explica un mod de lucru sau unele noțiuni fundamentale. Totalitatea problemelor teoretice sau, dacă un cuvînt mai pretențios nu este deplasat, sistemul lor este știința literaturii. Ca știință vie, sistemul ei nu este închis; tocmai ultimele decenii l-au modificat profund, și în definitiv orice lucrare științifică importantă nou apărută înseamnă o modificare. Cine vrea să pătrundă în știința literaturii nu trebuie să se aștepte să se poată plimba, ținut de mînă de călăuze sigure, pe drumuri bine bătătorite, care să-l ducă spre țeluri ferme. Acela, deîndată ce pătrunde ceva mai

adînc, se vede solicitat fără încetare să ia poziție și să se decidă, și destul de des va fi cuprins de îndoieli și nu va mai fi sigur dacă drumurile de pînă acum sînt într-adevăr circulabile, dacă duc destul de departe și chiar dacă merg în direcția justă.

O parte importantă a tuturor problemelor teoretice servește pentru a sesiza esența unei opere literare. Întrucît creația literară, după cum am văzut, se caracterizează printr-o deosebită preponderență a limbii, cercetarea ei devine o parte a lingvisticii. Știința literaturii și lingvistica se află în relațiile cele mai strînse. În practică s-a produs, ce-i drept, o separare, iar specializarea a dus la o unilateralitate tot mai accentuată. Dar această evoluție nu este conformă cu firea lucrurilor și a dăunat muncii rodnice. Istoriograful literar trebuie să posede o pregătire lingvistică temeinică, chiar dacă nu vrea să studieze decît opere scrise în limba sa maternă, iar lingvistul nu poate fi decît în avantaj, dacă examinează limba acolo unde trăiește ea în modul cel mai intens, adică în literatură.

Strădaniile de a determina esența operelor literare nu sînt o caracteristică a gîndirii moderne. Unul dintre cele dintîi monumente importante, care înfățișează rezultatele unui asemenea studiu, este *Poetica* lui Aristotel. Ea nu ni s-a transmis decît fragmentar, dar a exercitat totuși un efect considerabil asupra multor cercetări ulterioare; cine se ocupă de natura tragediei mai trebuie și astăzi să facă apel la ea. Urmînd exemplul lui Aristotel, partea din știința literaturii care încearcă să sesizeze esența poeziei și a operelor de artă poetice, o numim POETICĂ. Va reieși mai jos că ea se poate împărți în anumite zone de probleme. În orice caz, ea reprezintă cercul cel mai interior al științei literaturii.

Am denumit *Poetica* lui Aristotel unul dintre cele dintîi monumente ale științei literaturii. Din epoca romană trebuie citat mai întîi Horațiu cu *Epistula ad Pisones*, care, de la Quintilian încoace, poartă titlul *De arte poetica*. Acestor două lucrări li s-au alăturat apoi alte cîteva, precum *Orator*, *Partitiones*, *Topica* ș.a. de Cicero, *Institutio Oratoria* de Quintilian etc. Tocmai aceste scrieri au dominat în Evul

Mediu studiul literaturii, care își avea locul în cele două discipline: retorica și gramatica. Apoi, poetica antică a exercitat o influență hotărîtoare asupra strădaniilor teoretice ale umaniștilor și pe urmă ale gînditorilor din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Strîns legat de spiritul special al acestor secole este faptul că eforturile în poetică au fost făcute întotdeauna în același timp cu intenția de a găsi legile fixe, după care se călăuzește și trebuie să se călăuzească poezia. Poeticile acelei epoci erau normative și îi cereau practicii poetice să se subordoneze normelor lor.

Așadar, cine se ocupă de poezia acelor epoci are nevoie, pentru o înțelegere deplină, de cunoașterea acestor poetici, care sînt totodată pietre de hotar în istoria științei literaturii. Menționăm cîteva dintre cele mai importante și dăm mai întîi cîteva lucrări referitoare la estetica literară a Evului Mediu:

E. Faral, *Les arts poétiques du 12e et 13e siècle*, Paris, 1923;
H. Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle, 1928;
C. H. Haskins, *Studies in medieval culture*, Oxford, 1929;
O. Bacci, *La Critica Letteraria (dall'Antichità classica al Rinascimento)*, Milano;
H. Glunz, *Die Literarästhetik des Mittelalters*, Bochum, 1937;
E. R. Curtius, *Zur Literarästhetik des Mittelalters*, Zeitschrift für romanische Philologie, 1938;
id., *Dichtung und Rhetorik im Mittelalter*, Deutsche Vierteljahrsschrift, 1938;
id., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, [4] Berna, 1963 [10];
August Buck, *Italienische Dichtungslehren*, partea I: *Vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, teză de doctorat, Kiel, 1942 (dactilografiată);
J. W. H. Atkins, *English literary Criticism: The Medieval Phase*, Cambridge, 1943.

[10] Ediția românească: *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, trad. de Adolf Armbruster, editura UNIVERS, 1970.

Poetici ale umanismului:

Hieronimus Vida (1520 resp. 1527);
Trissino (1529 resp. 1563);
Ant. Viperanus (1558, 1578);
Ant. Riccobonus (1587);
J. Pontanus (1594);
G. J. Vossius (1647);
cea mai importantă este cea a lui
Julius Caesar Scaliger: *Poetices libri septem* (1561);
Prezentări: K. Borinski, *Die Poetik der Renaissance,* 1886; E. Spingarn, *A history of Literary Criticism in the Renaissance,* New York, 1925; C. Trabalza, *La Critica Letteraria nel Rinascimento (Storia dei generi letterari),* Milano.

Poetici italiene:

Minturno, *Arte poetica* (1563);
Castelvetro, *Commentario a Aristotele* (1570);
Tasso, *Discorsi dell'Arte poetica* (1587);
Muratori, *Perfecta Poesia* (1705/06);
Giovan Vincenzo Gravina, *Ragion poetica* (1708);
Prezentări: K. Vossler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance,* 1900; C. Trabalza, v. mai sus.

Poetici franceze:

Du Bellay, *Défense et Illustration* (1549);
Jules de la Mesnardière (1640);
Autorii care au luat parte la *„la querelle du Cid"* şi la *„la querelle des anciens et modernes"*;
Boileau, *Art poétique* (1674);
P. André, *Essai sur le Beau* (1711);
De la Motte, *Discours sur la tragédie* (1723);
Voltaire, *Essai sur la poésie épique* (1726—29);
Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746);
Diderot, *Sur le Beau* (1751);

Prezentări: René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, ediția a doua, Paris, 1931; Georges Lote, *La poétique classique au XVIIIe siècle*.

Poetici spaniole:

López Pinciano, *Filosofía antigua poética* (1596);
Lope de Vega, *Arte nueva de hacer comedias* (1609);
Francisco Cascales, *Tablas poéticas* (1617);
Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648);
Luzán, *Poética* (1737);
Arteaga, *De la belleza ideal* (1789);
Prezentare: Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, 1940.

Poetici germane:

Opitz, *Buch von der deutschen Poeterei* (1624);
Georg Ph. Harsdörffer, *Poetischer Trichter* (1647—53);
Gottsched, *Kritische Dichtkunst* (1730);
Breitinger, *Critische Dichtkunst* (1740);
Baumgarten, *Ästhetik* (1750, 1758);
(Lessing);
Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771—1774);
Prezentare: B. Markwardt, *Geschichte der Poetik*, 6 volume, Berlin-Leipzig, 1937 și 1956 urm. (apărute pînă acum: 5).

Poetici engleze:

G. Puttenham, *Art of English Poesy* (1589);
Dryden, *Essay on Dramatic Poesy* (1668);
Pope, *Essay on Criticism* (1711);
Hogarth, *Analysis of Beauty* (1753);
Burke, *The Sublime and the Beautiful* (1756);
Lord Kames, *The Elements of Criticism* (1762);
Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (1783);
Prezentări: Saintsbury, *History of Criticism*, 1902 urm.; J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: The Renascence*, Londra, 1947: *17th and 18th Centuries*, Londra, 1951.

O caracteristică a poeticilor menționate (și a multor poetici nemenționate) era atitudinea lor normativă. „Criticul" socotea că are în ele unitățile de măsură necesare pentru a putea înțelege și judeca orice operă literară ca atare. Unități de măsură valorice identice s-au putut aplica tuturor operelor din toate timpurile și ale tuturor popoarelor, pentru că, potrivit credinței iluminismului, nu exista decît o singură estetică literară, respectiv un singur „gust". S-au păstrat scheme practice de apreciere, cu ajutorul cărora fiecare autor era examinat după anumite criterii precise (ca: *inventio*, *versificatio*, *constructio* etc.), dîndu-i-se cu acest prilej cîte o notă între 0 și 20. Homer obținea întotdeauna nota maximă.

Dar secolul al XVIII-lea avea să pună totodată și temeliile unei altfel de îndeletniciri teoretice cu literatura. Dacă pînă atunci toată lumea recunoștea, urmîndu-l pe Horațiu, că *prodesse et delectare*[11] sînt funcțiile propriu-zise ale artei poetice și deci însușirile ei constitutive, acum își dădea seama că în însăși trăirea artistică erau prinse alte straturi ale sufletului decît cel al plăcerii estetice și cel al înțelegerii. (O prezentare în 4 volume a criticii literare de la mijlocul secolului al XVIII-lea pînă în zilele noastre ne este oferită acum de către R. Wellek în *History of Modern Criticism*, vol. I și II, Yale University Press, 1955.)

Pentru înțelegerea noilor modalități de trăire artistică poate sluji un exemplu, pe care unii cititori îl vor fi experimentat poate ei înșiși. Sosim într-un oraș necunoscut și hoinărim pe străzi. Deodată ne pomenim în fața unei construcții, de pildă în fața unei biserici, care ne frapează prin proporțiile ei nobile, prin armonia tuturor elementelor ei, prin frumusețea ei. Recunoaștem în ea, să zicem, un monument gotic, dar am ține să știm mai multe. Și aflăm apoi că este vorba de o clădire din secolul al XIX-lea. Ne simțim rușinați și simțim, în mod ciudat, că ne fuge pămîntul de sub picioare. Contactul lăuntric cu opera a încetat brusc. Impresia estetică a rămas, fără îndoială; nici o cărămidă

[11] Să fie de folos și să desfete (lat.).

nu s-a clintit de la locul ei. Dar trăirea estetică nu a fost, evident, pentru privitorul modern, decît o parte din trăirea de ansamblu. El a crezut că aude în operă un mesaj și acum aude o minciună. A crezut că se află în fața concretizării unei voințe de expresie, a concretizării ei necesare și unice, și se vede în fața mărturiei unei neputințe creatoare. A privit opera nu numai ca pe o plăsmuire estetică, ci — am putea spune cu un singur cuvînt — ca pe un document.

Sau exemplul invers. Auzim o poezie. Nu ne face cine știe ce impresie, nu ne spune prea mult. Și apoi aflăm că este opera unui autor pe care îl prețuim în mod deosebit. Dacă o citim încă o dată, a devenit aproape altă poezie, cu toate că nu s-a schimbat în ea nici un cuvînt. Acum ne spune multe și ne apare plină de conținut. O resimțim acum în această nouă dimensiune: ca document, ca expresie a unui creator. Trăirea ca document este o trăire a factorului individual și deci a celui istoric. Fără să cîntărim îmbogățirea și sărăcirea conținute în această trăire față de trăirea pur „estetică", ne mulțumim să constatăm aici că acea mutație fundamentală în trăirea operelor de artă s-a produs în secolul al XVIII-lea. Efectul evidențiază însă totodată trăsăturile esențiale ale operei care acționează și impulsurile care au generat-o. Astfel, s-a petrecut o mutație în interpretarea literaturii și în concepția despre artist. Secolul al XVIII-lea a creat noțiuni care erau conforme cu starea de lucruri nou recunoscută și a formulat noile probleme care se puneau. În frunte s-au aflat mai cu seamă gînditorii englezi și germani. Menționăm cîteva dintre noile noțiuni ale „științei literaturii":

1. Opera de artă are un „sens" propriu, un „conținut".
2. Opera este „expresia" unui creator.
3. Autorul este imaginea primară a spiritului creator.
4. Pe lîngă autor, secolul al XVIII-lea a recunoscut și în „spiritul epocii" și în „spiritul poporului" entități creatoare.
5. Opera literară este un document „istoric". În legătură cu noua concepție despre istorie, pe care a dezvoltat-o secolul al XVIII-lea, a rezultat ca cerință, pentru înțelegerea deplină a unei opere, să se includă și premi-

sele ei istorice. Herder, în articolul său despre *Shakespeare*, a dat un model al modului în care cunoștințele privitoare la istoria Greciei, respectiv a Angliei, pot deveni rodnice pentru înțelegerea teatrului grec, respectiv a celui elisabetan.

În felul acesta s-au deschis și în parte s-au folosit căi cu totul noi. Alături de aprecierea estetică a literaturii a apărut interpretarea istorico-descriptivă, iar alături de poetică o adevărată istorie a literaturii. Ramurile istoriei literare generale și naționale au fost dezvoltate de către romantism ca ramuri științifice. În timp ce bărbați ca Young, Hume, Winckelmann, Herder ș.a. erau deschizătorii de drum ai gîndirii noi, Madame de Staël (în *De l'Allemagne*) și August Wilhelm Schlegel (în *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*) au dat aplicațiile, ce-i drept nu cele dintîi și nici cele mai bune, dar oricum cele mai eficace ale gîndirii noi. În toate universitățile s-au înființat rînd pe rînd catedre de literatură; ele sînt centrele tratării teoretice a literaturii, chiar dacă tocmai aici colaborarea criticilor, a secretarilor literari ai teatrelor, sau chiar a simplilor amatori este de mai mare importanță decît în aproape toate celelalte științe. Și trebuie menționați mai ales înșiși autorii, care în Franța au contestat, pînă în epoca cea mai recentă, oamenilor de știință „profesioniști", dreptul de exclusivitate în acest domeniu.

În secolul al XIX-lea, centrul de greutate se afla în primul rînd în istoria literaturii, în timp ce poetica, discreditată și compromisă de către tendințele normative ale secolului al XVIII-lea, nu era promovată decît de puțini gînditori. Cîtăva vreme a părut că știința literaturii și istoria literaturii se suprapun. În cadrul istoriei literaturii, noțiunea de creator, de autor, s-a dovedit a fi cea mai concludentă. Nu avem decît să deschidem cele mai multe dintre istoriile literare reprezentative și azi încă, pentru a constata că în fond ele sînt monografii de autori puse cap la cap. Așa-numitul pozitivism a limitat practic munca la trei sectoare: la ediția critică a textelor literare, la explorarea izvoarelor și a istoriei genezei operelor și la explorarea cît mai completă cu putință a împrejurărilor vieții autorului. În aceste trei

domenii, istoria literară a secolului al XIX-lea a dat lucruri excelente. O lărgire a bazelor teoretice şi deci şi a metodelor de lucru s-a produs odată cu depăşirea filosofică a pozitivismului. De pe la 1900 încoace au fost proclamate şi încercate o sumedenie de metode noi, aşa încît conflictul de păreri a fost denumit „criza istoriei literaturii". Pe lîngă filosofie, au exercitat o influenţă mai mult sau mai puţin hotărîtoare psihologia, ştiinţa artei, sociologia, biologia şi alte ştiinţe. Conflictul ar înceta, dacă s-ar impune şi ar domina conştiinţa că orice ştiinţă despre literatură are în beletristică un sector de obiecte caracteristic ca sector central, a cărui exploatare este sarcina ei cea mai tipică şi cea mai intimă. Într-adevăr, în ultimele decenii a început din nou explorarea literarului specific. Poetica este pusă din nou, cu drepturi egale, alături de istoria literaturii şi este recunoscută ca fiind cercul cel mai interior al ştiinţei literaturii. Istoriei literaturii îi revin astfel sarcini noi, iar Emil Staiger a interpretat just amprenta epocii, cînd a spus, în anul 1939, în introducerea la cartea sa *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, că istoria literaturii *„einer Erneuerung heute sehr bedürfe, dass sie in dem, was sie bisher getan, gesättigt sei, und, um zu dauern, gleichsam von vorn beginnen müsse"* [12].

[12] ...are azi mare nevoie de o înnoire, că în ceea ce a făcut pînă acum e saturată, şi că, pentru ca să dăinuiască, trebuie s-o ia ca şi de la început (germ.).

PREGĂTIRE

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul I

PREMISELE FILOLOGICE

Studierea ştiinţifică a unui text literar nu poate fi începută dacă nu sînt îndeplinite cîteva condiţii prealabile. Aceste condiţii, denumite „premise filologice", sînt comune tuturor ştiinţelor care folosesc texte ca bază de lucru.

1. Ediţia critică a unui text

Indiferent sub ce aspect urmează a fi cercetat un text, prima premisă este ca el însuşi să poată conta ca autentic. Cerinţele conţinute în această premisă nu se manifestă atunci cînd este vorba de o ediţie apărută recent. Noul roman pe care îl cumpărăm la librărie a fost cules de către tipograf după manuscrisul autorului. Autorul însuşi a îndepărtat în timpul corecturilor toate greşelile (fiind sprijinit în această muncă de către tipografie şi de către editură) şi a introdus modificările care i s-au părut necesare. Romanul, aşa cum ni se înfăţişează acum, corespunde voinţei autorului, în ceea ce priveşte fiecare cuvînt şi fiecare semn de punctuaţie, deci este autentic. Un text autentic — aşa ar putea suna definiţia — este un text care reprezintă voinţa autorului.

Situaţia devine mai dificilă cînd este vorba de texte care se retipăresc mereu, dar ai căror autori sînt morţi. Cel ce intră în magazin şi cumpără o ediţie cît mai ieftină cu putinţă a lui *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen, crede că are în mînă textul adevărat. Dar după o clipă de gîndire trebuie să ajungă la concluzia că între el, cititorul, şi autor s-au interpus diferite persoane. În primul rînd s-a interpus un om care a modernizat ortografia ultimei ediţii. Ce-i drept, pentru o înţelegere justă, ca şi pentru

preocuparea teoretică, de obicei nu are prea mare importanță în ce ortografie se înfățișează ochiului opera. Mai importantă este problema punctuației. Aici, înlocuirea unei virgule printr-un punct și alte asemenea modificări, cu ajutorul cărora ultimul editor a încercat să ușureze lectura, pot schimba sensul unei fraze. Dorința, lesne de înțeles, de a ușura lectura unei opere și de a o menține astfel în viață, poate merge însă și mai departe încă. Se poate ajunge eventual la situația ca unele expresii și cuvinte învechite, pe care publicul de azi nu le mai înțelege, să fie înlocuite prin forme și cuvinte actualmente în uz. Sau se poate întîmpla ca însuși zețarul să fi înțeles greșit și să fi schimbat ceva; ne putem lesne închipui ce se întîmplă dacă mai tîrziu alt tipograf ia drept bază de lucru o astfel de ediție și, la rîndul lui, înțelege și el greșit și mai schimbă cîte ceva. Lipsa de atenție, ca și atenția prost aplicată, contribuie în aceeași măsură la alterarea textelor.

Adeseori greșelile se strecoară încă din timpul vieții autorului și sub ochii lui. Astfel, în edițiile operelor lui Goethe publicate după 1800, versul din *Das Veilchen* [1]:

Es sank und starb und freut sich noch ... [2]

a apărut în versiunea:

Es sang und starb und freut sich noch ... [3]

Trebuie să ne înarmăm cu neîncredere față de toate edițiile care apar după expirarea termenului de garanție și care nu-și justifică forma de prezentare a textului. [4]

---

[1] Vioreaua (germ.).

[2] S-a plecat și a murit și se mai bucură încă ... (germ.).

[3] A cîntat și a murit și se mai se bucură încă ... (germ.).

[4] Aici este locul să amintim de o celebră greșeală de tipar, pe care posteritatea și-a însușit-o în mod conștient. În poemul lui Malherbe *Stances à Du Perrier* (Stanțe către Du Perrier), — scris la scurt timp după moartea, la o vîrstă fragedă, a fiicei acestuia, Rose, — se aflau inițial versurile: *Et Rose, elle a vecu ce que vivent les roses : / L'espace d'un matin* (Iar Rose a trăit cît trăiesc trandafirii:/ Durata unei dimineți). Tipograful a cules, din gre-

Salvarea pare să fie întoarcerea la prima ediție, căci aceasta este cea mai apropiată de voința autorului. Dar nu orice persoană care vrea să citească textul autentic poate să cumpere prima ediție. Este suficient să citească o reeditare care oferă textul autentic. O asemenea ediție se numește ediție „CRITICĂ".

Dar *Simplicissimus*, ca mai toate scrierile vechi, ridică din capul locului și alte probleme. Oare prima ediție poate conta ca autentică? Cu secole în urmă, autorul, de obicei, nu-și citea personal corecturile. După ce preda manuscrisul în vederea publicării, nu mai știa de soarta lui. Și putem presupune în orice caz că editorul făcea și el unele modificări, fie din neglijență, fie intenționat. Se mai adaugă și modificările cerute de organele de cenzură. Nu autorul, ci editorul era ținut să trateze cu acele organe. Așadar, o ediție critică a textelor mai vechi nu se apropie decît în mod aproximativ de voința autorului

La *Simplicissimus* mai apar și dificultăți speciale. Anume: ni s-au transmis două ediții cu aceeași dată 1669. (La fel s-au petrecut lucrurile și cu epopeea națională portugheză *Os Lusíadas*; abia acum cîteva decenii, una din cele două versiuni din 1572, așa-numita ediție E, a putut fi identificată în mod irefutabil ca fiind o înșelăciune comercială.) La *Simplicissimus*, versiunea considerată inițial ca autentică și denumită versiunea A, se prezintă învești mîntată într-o limbă care corespunde limbii scrise uzuale în epoca respectivă, pe cînd cealaltă versiune (B) este puternic colorată dialectic. Istoriografii literari au văzut în ea o încercare ratată de îmbunătățire a ediției A, pînă cînd s-a dovedit că mai degrabă B este ediția legală, iar A este, după toate probabilitățile, o reproducere clandestină, cu care un editor lacom de cîștig a sperat, nu fără motiv, să facă afaceri mai bune decît cu versiunea dialectală. Speculația fusese întemeiată, lucru dovedit de faptul că Grimmelshausen, după

ședală, numele fetei cu literă mică, realizînd astfel, involuntar, o splendidă imagine poetică: *Et rose, elle a vecu ce que vivent les roses :/ L'espace d'un matin* (Și, [ca un] trandafir, a trăit cît trăiesc trandafirii: / O dimineață).

ce l-a ocărît pe editorul clandestin, a luat totuşi ca bază pentru ediţiile ulterioare ale romanului său numai versiunea prelucrată.

Din motivele arătate mai sus, editorul unei ediţii critice nu se poate mulţumi pur şi simplu cu reproducerea primei ediţii. O asemenea reproducere, chiar facsimilată, adică absolut fidelă ca text şi formă, încă nu este un text critic. Pe de altă parte, editorul critic trebuie să semnaleze şi să motiveze într-un aşa-numit „APARAT CRITIC" toate modificările introduse, pînă şi corectarea unei greşeli de tipar evidente, punînd astfel la îndemîna cititorului posibilitatea de a le examina el însuşi şi de a decide asupra lor. Dacă în afară de prima ediţie s-a păstrat şi manuscrisul autorului, — ceea ce n-a fost cazul la *Simplicissimus* şi la mai toate scrierile din secolul al XVII-lea (printre puţinele excepţii se numără *Die Trutznachtigall* de Spee şi, aşa cum s-a stabilit recent, unele texte importante ale lui Böhme), — editorul trebuie să reproducă în aparat şi toate pasajele care în versiunea manuscrisă diferă.

Simplicissimus, pe care l-am dat ca exemplu, mai ridică de la bun început încă o problemă. Au existat mai multe ediţii corespunzătoare voinţei autorului, dar cu deosebiri între ele. În secolele din urmă a fost aproape o regulă ca scrierile mai importante să apară în mai multe ediţii chiar în timpul vieţii autorului şi ca autorul să folosească acest prilej pentru a opera modificări mai mult sau mai puţin ample. S-a încetăţenit uzanţa ca versiunile tipărite să fie notate cu litere latine majuscule (A, B, C ...), iar cele manuscrise cu minuscule (a, b, c ...). (La începutul aparatului critic se găseşte întotdeauna o listă a notaţiilor folosite şi o expunere a principiilor după care a fost întocmită ediţia; utilizatorului i se recomandă să le studieze atent pe amîndouă, înainte de a începe să lucreze cu ediţia respectivă.)

Dacă există mai multe ediţii autentice, numai două contează ca bază pentru textul critic: ultima ediţie îngrijită personal de autor, aşa-numita ediţie „DE ULTIMA MÎNĂ", care reprezintă aşadar voinţa lui definitivă, şi prima ediţie, adică *editio princeps*, deoarece odată cu aceasta s-a desprins opera de autorul ei, cu aceasta îşi începe viaţa ei proprie

și cu aceasta încep efectele ei. În general, ediției de ultima mînă i se acordă privilegiul de a servi ca bază a textului critic. Acest privilegiu este un rezultat al acelei concepții, predominante în secolul al XIX-lea, potrivit căreia autorul însemna mai mult decît opera, deci voința lui „mai matură" era considerată ca fiind hotărîtoare. Oricare ediție s-ar alege ca bază, editorul are obligația să indice în aparatul critic variantele existente în toate celelalte versiuni, atît manuscrise cît și tipărite.

În cazul romanului *Simplicissimus*, — și nu este un caz izolat — abaterile ultimei versiuni față de prima, adică față de cea pe care autorul o repudiase, au fost ce-i drept atît de substanțiale, încît un aparat critic complet ar fi devenit ilizibil, mai cu seamă că între timp Grimmelshausen mai intervenise încă o dată, într-o măsură considerabilă, ca să „modernizeze " textul. A fost deci necesar să se publice prima versiune într-o reeditare specială, care să fie accesibilă cercetării științifice.

Unul dintre autorii cei mai zeloși în munca de permanentă și meticuloasă îmbunătățire a propriilor lor opere a fost Conrad Ferdinand Meyer. Există multe poezii ale lui în patru, cinci, șase versiuni diferite Avem astfel la dispoziție un material bogat, care ne permite să cercetăm evoluția intimă a artistului și totodată să observăm despotismul motivelor lirice și forța lor de proliferare.

Cu privire la lirica franceză, K. Wais a alcătuit un volumaș util: *Doppelfassungen französischer Lyrik von Marot bis Valéry* (Romanische Übungstexte, Halle, 1936).

Modificări ale operelor tipărite au fost făcute adeseori și de romancieri. Cînd este vorba de un roman din secolul al XIX-lea, mai ales dintre cele mai cunoscute, trebuie să căutăm cu toată grija o ediție demnă de încredere. Manzoni, de pildă, și-a prelucrat radical, din punctul de vedere al formei de exprimare, celebrul roman *I promessi sposi;* edițiile cu autoritate sînt cele ale lui S. Caramella (Scrittori d'Italia), respectiv volumul II din ediția integrală (*Le opere di Alessandro Manzoni;* Edizione del Centenario 1827—1927, Società Editrice Dante Alighieri). Gottfried Keller a fost mai tîrziu atît de nemulțumit de prima versiune a romanului

său *Der grüne Heinrich*, încît a blestemat mîna care îl va da la lumină. Cercetătorii nu s-au sinchisit de acest blestem și, prin reeditarea primei versiuni, dispărute de pe piața cărții, nu numai că au salvat o operă literară, pe care unii cunoscători o consideră superioară versiunii a doua, ci au elaborat un material comparativ, care permite să se tragă concluzii importante cu privire la evoluția spirituală și artistică a lui Keller.

În Franța, unul dintre lucrătorii cei mai meticuloși a fost Flaubert. Aproape toate operele lui au trecut, chiar pînă la prima ediție, prin cele mai variate modificări. Prima versiune din *L'Éducation sentimentale*, care, într-adevăr, nu prea are legătură cu romanul, a fost publicată în 1912, și tot abia de curînd am aflat amănunte despre munca pregătitoare și despre treptele genezei romanului *Madame Bovary*. Ediția publicată de *Mlle* G. Leleu: *Madame Bovary, Ébauches et fragments inédits*, 2 volume, Paris, 1936, ne îngăduie să aruncăm cele mai indiscrete priviri în atelierul marelui artist.

În practică, specialistului care vrea să cerceteze, de pildă, istoricul textului unei opere, cu scopul de a trage concluzii cu privire la evoluția artistului, îi recomandăm următoarea metodă de lucru: Cercetarea se face strat cu strat, adică se cercetează mai întîi toate modificările din versiunea a doua față de prima, apoi toate modificările din a treia față de a doua ș.a.m.d. Fiecare modificare se notează pe o fișă separată, în text integral, și totodată se indică, de pildă în colțul din dreapta sus, categoria despre care se presupune că a determinat modificarea (concentrare, ritm, sonoritate, variație, o mai mare plasticitate ș.a.). În felul acesta, numeroasele exemple din fiecare strat se ordonează în cîteva grupe, puține la număr. (Se poate întîmpla ca același exemplu să apară cu acest prilej în grupe diferite; adeseori operează împreună motive de sonoritate și de ritm.) După aceea începe cercetarea fiecărei grupe. Căci nu este de ajuns să stabilim *că* simțul sonorității l-a determinat pe autor să facă modificarea respectivă, ci trebuie să încercăm să conturăm cu mai mare precizie simțul eufonic al autorului, tot așa și simțul lui ritmic ș.a.m.d. Apoi, în măsura posibi-

lului, trebuie să deducem din diferitele grupe atitudinea unitară, comună, care se ascunde în spatele lor. Obținem astfel baza care ne permite să urmărim evoluția autorului. Faptul că pe fiecare treaptă vom întîlni cazuri care se opun includerii lor într-o grupă mai mare, ba chiar care contrazic categoriile stabilite, nu constituie un motiv de îngrijorare.

Trebuie așadar să renunțăm la intenția de a le înscrie cu de-a sila în una dintre categorii, după cum și interpretarea trebuie s-o facem în general cu cea mai mare mobilitate și flexibilitate. Aproape că am putea spune: cu cît găsim mai multe exemple izolate sau chiar contradictorii, cu atît mai bine, — cu alte cuvinte: cu atît sîntem mai îndreptățiți să presupunem că ne-am lucrat în mod adecvat tema. Pentru că, la urma urmei, modificările introduse de un artist în opera sa nu sînt un proces mecanic, care să poată fi calculat cu exactitate. Dacă cercetătorul reușește să stabilească atitudinea unitară, care se ascunde în spatele modificărilor fiecărei trepte, scopul cercetării a fost atins.

Ne dăm seama acum de ce ne oferă ediția critică a unui text modern: ne permite să cunoaștem istoricul evoluției unui text de la manuscris (eventual de la primele însemnări) pînă la ultima versiune voită de autor și, prin acest istoric, însăși evoluția autorului.

Altfel stau lucrurile cu edițiile textelor medievale. Pentru asemenea texte nu avem decît în cazuri excepționale o versiune „autentică", adică îngrijită de către autor. De obicei s-au păstrat numai copii ulterioare, care au introdus, într-o măsură mai mică sau mai mare, modificări. În timp ce ediția critică a unui text modern însoțește evoluția acestuia, ediția critică a unui text medieval trebuie să caute să meargă înapoi, pînă la versiunea autorului, examinînd versiunile păstrate, comparîndu-le și cîntărindu-le unele cu altele, în spirit critic.

Manuscrisele care s-au păstrat după operele medievale sînt despărțite adeseori de epoca genezei originalelor prin intervale de mai multe secole. Așadar trebuie să presupunem din capul locului că ele își permit modificări numeroase și importante, cel puțin din motive de limbă. Se mai adaugă faptul că un copist medieval nu este pătruns de același

respect față de cuvîntul autorului ca un editor contemporan. Prin urmare, ediția critică a unor texte vechi este o treabă dificilă și cere din partea editorului cunoașterea cea mai exactă a stării limbii în epoca originalului, ca și în cea a manuscriselor păstrate.

Ca exemplu, — cum arată și cum trebuie citit un text critic, — dăm cîteva versuri ale lui Walther von der Vogelweide, în ediția lui Carl von Kraus (ediția a X-a, Berlin-Leipzig, 1936), cu aparatul critic care se găsește în subsolul paginii 63:

45, 37 *Sô die bluomen ûz dem grase dringent,*
same si lachen gegen der spilden sunnen,
46, 1 *in einem meien an dem morgen fruo,*
und diu kleinen vogellîn wol singent
in ir besten wîse di si kunnen,
waz wünne mac sich dâ gelîchen zuo?
5 *ez ist wol halb ein himelrîche.*
suln wir sprechen waz sich deme gelîche,
sô sage ich waz mir dicke baz
in mînen ougen hât getân,
und taete ouch noch, gesaehe ich daz.

* 37 = 1 *A*, 66 *B*, 155 [161] *C*, 182 *E*, 6 N. dringen *BE*. 38 Also si *N*. lachent *AN*. der spildem *N*, der spilenden *E*, dem spilnden *C*. sunden *N*. 1 an ACEN, gen *B*. 2 die *C*. vogelliu *A*, vogeline *N*. wol *lipsește EN*. singen BE. 3 Die aller besten wise die sie chunnent *N*. 4 Waz *lipsește C*. wunen *N*. mac *AEN*, kan *BC*. genozen *AN*. 6 so *AE*. Nu sprechent alle was *BC*, Nuo sprechet waz *N*. 7 ich lihte waz mir baz *EN*. 9 ouch *lipsește E*.

Numerele de pe marginea din stînga a textului fac parte dintr-o numerotare curentă, care s-a păstrat din prima ediție critică a operelor lui Walther, datorată lui Lachmann, și care se repetă în aparat. Dacă aruncăm o privire, de pildă, de la versul 38 în jos, aflăm că aici editorul a avut probleme, deoarece cîteva manuscrise diferă între ele în ceea ce privește textul versului. Astfel, manuscrisul notat cu N dă, în loc de *„same si"*, versiunea *„also si"*, în timp ce, pe de altă

parte, avem dreptul și obligația să tragem concluzia că toate celelalte manuscrise corespund cu versiunea reprodusă în text. (Litera mare la *„Also"*, după cum arată în introducere editorul, nu înseamnă că în manuscrisul N cuvîntul a fost scris cu literă mare, ci reprezintă numai o indicație practică a faptului că este vorba de primul cuvînt în versul respectiv.)

Prima indicație a aparatului, asteriscul la numărul 37, arată că aici începe o poezie nouă; semnul „egal" se traduce prin cuvintele: „transmis în următoarele manuscrise". În cazul nostru, poezia se găsește în manuscrisele A, B, C, E, N, iar numerele puse înainte arată drept a cîta strofă a lui Walther se găsește în manuscrisul respectiv strofa citată. Dacă am fi dat întreaga poezie cu aparatul ei, cititorul ar fi constatat cu ușurință că succesiunea în manuscrisele C și E diferă de cea din celelalte, ba chiar că amîndouă intercalează o strofă, care, după mărturia celorlalte manuscrise, face parte din poezia următoare.

În prefața sa, editorul a explicat ce trebuie să înțelegem prin prescurtările A, B, C, E, N. (Prescurtările folosite sînt dealtfel aceleași pentru toate edițiile critice, care utilizează, la reconstituirea textului, unul din manuscrisele menționate aici, deoarece ele nu conțin numai poeziile lui Walther.) Așadar, A este, pentru toate edițiile *Minnesang*[5]-ului german, manuscrisul numit *Micul manuscris de cîntece din Heidelberg*, care a fost scris încă din secolul al XIII-lea și care conține 151 strofe ale lui Walther. B este manuscrisul numit *Manuscrisul Weingartner*, care oferă 112 strofe ale lui Walther. C este renumitul manuscris numit *Marele manuscris din Heidelberg* sau *Manuscrisul manessian*, cel mai bogat și mai frumos al *Minnesang*-ului german. E este denumirea unui manuscris din Würzburg din secolul al XIV-lea, păstrat acum la München. În sfîrșit, N este un manuscris din Kremsmünster, care conține numai șase strofe waltheriene.

După cum vedem, textul critic care pretinde că reconstituie presupusul text al lui Walther nu corespunde exact cu nici unul din manuscrise. Dar recunoaștem totodată și

[5] Lirica medievală de dragoste.

că textul critic acordă manuscrisului A mai multă încredere decît celorlalte, dintre care îndeosebi N frapează prin abateri mai mari. Dealtfel, editorul a indicat în introducere toate lucrările care se ocupă de valoarea manuscriselor și de raporturile dintre ele. Ediția lui se bazează pe o tradiție științifică îndelungată și bogată.

Dacă pentru opera lui Walther a fost vorba de 5 manuscrise, din epopeea Nibelungilor s-au păstrat 11 manuscrise complete și peste 20 de fragmente, care diferă toate, mai mult sau mai puțin, între ele. Problemele pe care le ridică epopeea franceză *La Chanson de Roland* nu sînt mai mici. Generații întregi de filologi s-au străduit să stabilească forma autentică a acestui text și a altora, și s-au dat lupte pătimașe în legătură cu valorificarea fiecărui manuscris în parte, cu principiile reconstituirii textelor, ca și cu diferitele conjecturi. (Prin „conjectură" se înțelege un text presupus de către cercetător, împotriva tuturor datelor tradiționale.) În general, utilizatorul de azi poate culege roadele acestei activități și găsește, cel puțin pentru operele cele mai importante, ediții critice, cărora le poate acorda toată încrederea.

Încheiem șirul de exemple cu problema cea mai renumită din întreaga istorie a literaturii: problema pieselor lui Shakespeare. Reconstituirea critică a pus la încercare perspicacitatea unor generații întregi de cercetători, dar fiecare soluție definitivă a ajuns totuși la rîndul ei să se clatine. Dificultatea rezidă în primul rînd în faptul că nici una dintre versiunile păstrate nu poate fi considerată „autentică". Versiunile fac parte în primul rînd din două grupe: cele apărute începînd din 1594, denumite QUARTOS, după formatul lor, și cele apărute începînd din 1623, denumite FOLIOS. Dificultățile sînt cu atît mai mari cu cît manuscrisele respective au fost texte de sufler, sau extrase de roluri, sau caiete de regie, deci, în majoritatea cazurilor, baze nesigure. În sfîrșit, o dificultate deosebită pentru reconstituirea unui text definitiv rezidă în faptul că este vorba de texte dramatice, provenite de la un autor care a trăit în lumea teatrului, a scris pentru anumite spectacole și nici nu s-a gîndit la un text definitiv, menit să-și aibă viața sa literară proprie. Drept performanță magistrală a tehnicii edițiilor critice a

contat la vremea sa ediția *The Cambridge Shakespeare*, publicată în 1863—1866 de către W. G. Clark și W. Aldis Wright. Unele cercetări mai noi, cum ar fi cea a lui J.M.Robertson *(The Shakespeare Canon*, Londra, 1922—32*)* și cea a lui John Dover Wilson *(The Manuscript of Shakespeare's Hamlet and the Problems of its Transmission*, Cambridge, 1934*)* au trezit îndoieli cu privire la justețea cîtorva principii după care fusese întocmită ediția Cambridge 1863—1866. Acum li se alătură noua ediție *The Works*, editată de Sir Arthur Quiller Couch și John Dover Wilson (Cambridge, 1921 urm.).

Chiar dacă cercetătorii au fost din nou criticați, nu înseamnă că știința se mișcă și azi pe teren nesigur. Sarcina reconstituirii textului a fost în esență îndeplinită prin ediția *The Cambridge Shakespeare*, așa încît sună ca o consolare cuvîntul unui cunoscător ca L. L. Schücking: *„... dass die gesamte, auf diesem Gebiet neuerdings von kritischen Köpfen geleistete philologische Kleinarbeit, so bewunderungswürdigen Scharfsinn sie oft verrät und so dankenswert sie für die Herstellung eines «sauberen» Textes erscheint, doch vom Gesichtspunkte der sogenannten «höheren» Kritik, das heisst der auf Sinneszusammenhang und Gedankengehalt im grossem abgestellten Betrachtung von sehr untergeordneter Bedeutung bleibt."* [6]

2. Determinarea autorului

După reconstituirea unui text critic se pune o a doua condiție prealabilă: determinarea autorului. În cele mai multe cazuri, mai cu seamă în literatura modernă, aceasta

[6] ... că întreaga muncă filologică migăloasă efectuată recent în acest domeniu de către unele minți critice, oricîtă perspicacitate vrednică de admirație trădează ea adeseori și oricît de vrednică de recunoștință este ea pentru reconstituirea unui text «curat», totuși, din punctul de vedere al așa-numitei critici «superioare», adică din cel al considerării în linii mari a contextului de semnificații și a conținutului de idei, ea rămîne de o importanță cu totul secundară (germ.).

nu va constitui o problemă, deoarece autorul își pune numele chiar pe copertă. În alte cazuri, însă, încercarea de a-l determina nu va avea nici o șansă de reușită. Cînd este vorba de cîntece populare, de basme, adeseori și de piese de teatru medievale, este de prisos să întrebăm de „autor". Astfel de opere sînt create în așa de mare măsură pentru o comunitate și dintr-o comunitate, încît anonimitatea lor este cît se poate de firească.

În plus, în ultima vreme a fost formulat principiul că orice operă de artă este un întreg închis în sine și că nu poate fi înțeleasă decît din ea însăși. Cunoașterea unui autor nu poate fi de nici un ajutor pentru o receptare adecvată. Idealul — așa s-a afirmat în cele din urmă — ar fi o istorie a literaturii „fără nume de autori". Vom mai întîlni destul de des aceste teze, care merită toată atenția, dar care contrazic în bună parte metodele uzitate în zilele noastre. Ele sînt evident o reacție la înclinarea secolului al XIX-lea de a privi operele de artă „istoricește", cu alte cuvinte, ca documente, ca expresie a altui fond, cu care prilej categoria individualității artistului creator este una dintre cele mai importante. Dealtfel, nu numai din simplă curiozitate întrebăm de autor. Lumea noastră ar fi nespus mai goală și mai săracă dacă în afară de *Hamlet* și de *Regele Lear*, în afară de *Divina Commedia*, în afară de *Werther* și de *Faust*, n-ar exista și figurile autorilor: Shakespeare, Dante, Goethe. Și aflăm, cu o ciudat de profundă satisfacție, că, potrivit celei mai moderne cercetări, Homer este din nou Homer, că a trăit și că poate continua să trăiască pentru noi. Susținătorii acelor teze vor răspunde că au considerat îndreptățită, frumoasă și necesară studierea și evocarea geniilor literare; că toate acestea sînt însă o ramură a unei alte științe, poate a antropologiei, în care mai pot fi studiați și marii muzicieni și pictori, precum și ceilalți mari creatori, dar că prin asta nu i s-a dat nici un ajutor operei de artă și înțelegerii ei.

Vom mai întîlni des problema autonomiei operei de artă și a relațiilor ei cu realitatea, îndeosebi cu cea a autorului ei. Aici este suficient să arătăm că sesizarea justă a unei opere depinde foarte des de cunoașterea autorului ei.

Ca scurt exemplu poate servi cazul care a declanşat în Portugalia, începînd din 1908, cele mai vii discuţii.

Pînă atunci nu s-a pus la îndoială faptul că renumita eglogă din secolul al XVI-lea, *Crisfal*, este opera lui Cristóvão Falcão. În 1908 a apărut însă o carte, care a făcut din această paternitate literară o legendă. Potrivit acelei cărţi, Cristóvão Falcão urma să dispară din literatură şi în locul lui să apară figura lui Bernardim Ribeiro, prezentat ca autor al eglogei *Crisfal*. În anul următor, 1909, Delfim Guimarães, autorul cărţii, a căutat să-şi consolideze teza într-o a doua carte, care a provocat o violentă dispută pro şi contra. Nu ne interesează aici diferitele argumente şi contra-argumente invocate. (Cititorul le poate afla din *História da Literatura Portuguesa*, editată de A. Forjaz de Sampaio, în care capitolul respectiv, vol. II, p. 221 şi urm., este scris de Manuel da Silva Gaio, sau din prefaţa la ediţia *Crisfal* a lui Rodrigues Lapa.) Pe noi ne interesează numai constatarea că egloga *Crisfal* şi celebra „scrisoare" a aceluiaşi autor trebuie privite în mod diferit, în funcţie de teza adoptată. Delfim Guimarães pretinde neapărat o interpretare alegorică a închisorii şi a căsătoriei secrete, care joacă un rol atît de important în „scrisoare". Căci Bernardim n-a fost deţinut cinci ani de zile. Tot aşa şi *Crisfal* trebuie citit în mod diferit, după cum credem în caracterul lui autobiografic sau nu. Cuvintele dobîndesc în parte cu totul altă însemnătate dacă provin de la un autor care a stat într-adevăr la închisoare din pricina iubirii sale, care a fost într-adevăr despărţit de iubita sa şi pentru care mănăstirea Lorvão a devenit într-adevăr domiciliul forţat al iubitei. Desigur, în favoarea calităţii de autor a lui Falcão nu este un argument faptul că un text cu conţinut autobiografic ne apare ca fiind mai important şi mai interesant. În principiu, au fără îndoială dreptate curentele metodice moderne care văd ceva dubios şi primejdios în obiceiul de a scotoci pretutindeni într-o operă de artă după referiri biografice şi de a căuta pretutindeni numai reproducerea unor modele. Printr-o asemenea procedare, sesizarea adecvată a operei de artă este mai degrabă prejudiciată decît promovată.

În cazul special al lui *Crisfal* apare, însă, înaintea unor astfel de probleme de principiu, un fapt care ține de istoria literară și care este extrem de izbitor și încă incomplet explicat: poezia pastorală — în toate timpurile și în toate țările — conține cele mai clare referiri la situația epocii și la cea a autorului. Chiar și eglogele lui Vergiliu sînt pline de aluzii. Fenomenul continuă cu toată energia în poezia pastorală a Renașterii. Cine nu subînțelege în *Aminto* de Torquato Tasso omagierea ducelui Ferrarei și aluziile la anumite persoane și evenimente de la curte, acela, oricît de mult l-ar entuziasma opera, n-a receptat-o în mod adecvat.

Un grup mare de romane europene face din această referire la realitate a literaturii pastorale nici mai mult nici mai puțin decît trăsătura ei esențială: în așa-numitele ROMANE CU CHEIE cititorul trebuie să întrezărească *les personnages déguisés.*[7] Chiar și Petrarca dăduse explicații la opera sa *Carmen bucolicum* și spusese: „Natura acestui gen literar este de așa fel încît sensul lui abscons poate fi eventual ghicit, dar, dacă autorul nu dă propria sa explicație, nu mai poate fi niciodată înțeles". La Petrarca, bineînțeles, era vorba, ca și la operele literare alegorice din Evul Mediu, precum și la eglogele latinești ale lui Boccaccio, de o transcendență morală, nu de o încifrare a realității. Nu se poate susține că eglogele și piesele pastorale ale Renașterii și ale epocii următoare trebuie considerate opere literare cu cheie sau măcar că ar fi avut în referirea la realitate o puternică sursă de influență. Faptul că în *Crisfal* găsim referiri la realitate face parte din natura genului. Dar acele referiri nu erau poate atît de strînse și de bătătoare la ochi cum se presupune uneori, și ar fi o greșeală să credem că de aceea a luat naștere această operă (ca expresie spontană a unor chinuri sufletești) sau că de aceea este privită cu atîta căldură. Efectul și valoarea lui *Crisfal* se întemeiază pe rangul lui ca operă de artă, nu pe învesmîntarea unor trăiri biografice.

Cea mai renumită dispută din istoria literară modernă este cea privitoare la paternitatea operelor lui Shakespeare. Cu toate că pentru cercetarea serioasă această dispută

[7] „... personajele deghizate (fr.).

poate fi considerată încheiată, unii diletanți pedanți mai încearcă și acum să descopere că autorul operelor lui Shakespeare ar fi lordul Bacon sau lordul Rutford sau alt contemporan. Pe de altă parte, teatrul elisabetan mai ridică încă destule probleme. Cu toată munca desfășurată, autorii multor tragedii și comedii din epoca elisabetană mai sînt încă necunoscuți. În istoria literaturii engleze a lui Legouis și Cazamian se spune cu privire la teatrul elisabetan: *„The unknown remain vaster than the known"*.[8] Iar *Cambridge History of English Literature* consacră un capitol întreg subiectului *The Plays of Uncertain Authorship Attributed to Shakespeare*.[9] Dacă s-ar găsi soluția tuturor problemelor rămase încă în suspensie, imaginea noastră privitoare la acea epocă ar fi considerabil schimbată.

Probleme celebre de paternitate mai sînt și în istoria literaturii spaniole. *Celestina*, care a avut atîta succes în toată Europa, cuprindea la prima ei ediție din 1499 un număr de 16 acte și tot atîtea în ediția din 1501, apărută la Sevilla. În ediția sevillană din anul următor, cuprindea 21 de acte. În cîteva versuri puse la început, Fernando de Rojas era desemnat ca autor al ultimelor 20 de acte, în timp ce primul act, cel mai întins, era atribuit lui Juan de Mena sau lui Rodrigo de Cota. Uneori s-au auzit chiar din epoca imediat următoare îndoieli cu privire la aceste ediții. Mai tîrziu, Menéndez y Pelayo a argumentat în mod amănunțit teza că Fernando de Rojas ar fi scris întreaga operă. Printre argumente l-a dat și pe acesta *(Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, ediția 1941, vol. II, p. 243 și urm.*)*: *„Sería el más extraordinario de los milagros literarios y aun psicológicos el que un continuador llegase a penetrar de tal modo en la concepción ajena y a identificarse de tal suerte con el espíritu del primitivo autor y con los tipos humanos que él había creado."*[10] După cum vedem, chestiunea paternității

---

[8] Domeniul necunoscut rămîne mai vast decît cel cunoscut (engl.).
[9] Piesele cu paternitate nesigură atribuite lui Shakespeare (engl.).
[10] Ar fi cea mai extraordinară dintre minunile literare și în plus și psihologice ca un continuator să pătrundă pînă într-atîta în concepția altuia și să se identifice în așa măsură cu spiritul autorului inițial și cu tipurile umane create de el (span.).

este legată de cele mai profunde probleme estetice și psihologice. Dealtfel, teza lui Menéndez y Pelayo n-a prins, așa încît minunea s-a produs. Observații sintactice temeinice au dus din nou la ipoteza unor autori distincți pentru actul întîi și pentru rest. Minunea identificării a devenit încă și mai mare, de cînd actele XVII ... XXI au devenit opera probabilă a unui al treilea autor (cf. E. Eberwein, *Zur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Bonn și Köln, 1933).

Încă și mai puțin unanimă este părerea cercetătorilor cu privire la unul dintre cele mai renumite romane ale literaturii universale: *Lazarillo de Tormes*. Cele trei ediții diferite din 1554 au apărut neiscălite; în 1605 a fost indicat pentru prima dată un autor: Juan de Ortega, *el general de la orden de San Jerónimo*.[11] După doi ani, paternitatea romanului a fost atribuită altuia: lui Diego Hurtado de Mendoza. Această teză s-a încetățenit, pînă cînd, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, i s-a dovedit netemeinicia. De atunci au fost numiți alți cîțiva pretendenți, dintre care Sebastián de Orozco s-a bucurat de cei mai mulți adepți. Interpretarea operei depinde din nou, mai mult sau mai puțin, de autorul presupus și de referirile „autobiografice". Din nou au fost invocate ca argumente anumite principii irefutabile. Cercetători ca A. Morel-Fatio *(Études sur l'Espagne)* și F. de Haase *(An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain)* au susținut principiul că autorul trebuie să fi trăit el însuși evenimentele eroului său. Credința, atît de răspîndită pe vremuri, în autenticitatea trăirii personale a liricii trubadurilor își găsește o replică în romanul picaresc. Exemple de acest fel sînt multe.

Secolele al XVI-lea și al XVII-lea sînt încă pline de enigme în toate țările. Astfel, în ultima vreme a devenit problematică paternitatea celui mai important roman francuzesc din secolul al XVII-lea: *La Princesse de Clèves*. Pînă atunci contase ca fiind scris de Mme de La Fayette. Este adevărat că ea nu-l publicase sub numele ei; dar paternitatea părea neîndoielnică, iar problemele privitoare la colaborarea lui Segrais și a ducelui de La Rochefoucauld păreau

[11] Generalul ordinului Sfîntului Ieronim (span.).

și ele, în linii mari, rezolvate, pentru cel dintîi în sens negativ, pentru cel de-al doilea în sens pozitiv. Dar iată că apare în *„Mercure de France"* din 15 februarie 1939 un articol al lui Marcel Langlais, cu titlul senzațional: *Quel est l'auteur de la Princesse de Clèves?* Ca autor probabil a fost desemnat Fontenelle, teză cu care un savant ca Baldensperger a fost de acord (Baldensperger, *Complacency and Criticism: La Princesse de Clèves*, The American Bookman, Fall, 1944), dar care altminteri nu prea a găsit adepți.

În Germania a fost descoperit abia de curînd un nou scriitor, pus de către descoperitorul lui pe aceeași treaptă cu cei mai de seamă povestitori ai epocii, alături de Grimmelshausen (R. Alewyn, *Johann Beer*, Leipzig, 1932). Aproape toate romanele noului autor erau cunoscute, fiecare în parte. Ele au dobîndit acum un caracter documentar incomparabil mai important și oarecum o nouă înfățișare. Faptul că autorul s-a putut ține ascuns atîta timp se datorează folosirii unor pseudonime diferite, o practică uzuală în acea epocă. Grimmelshausen este și el cunoscut ca personalitate în istoria literaturii abia cu începere din secolul al XIX-lea. Chiar și din epoca modernă există un pseudonim celebru, care nu a fost încă identificat cu toată certitudinea. Unul dintre cele mai interesante romane ale romantismului german a apărut sub titlul: *Nachtwachen. Von Bonaventura.* [12] Bonaventura este evident un pseudonim. Reprezentările noastre cu privire la Brentano, Schelling, E. T. A. Hoffmann, Caroline Schlegel s-ar modifica substanțial dacă s-ar confirma ipoteza că Bonaventura este unul din ei. În schimb, cea mai mare probabilitate de a corespunde realității o are, bineînțeles, teza lui Franz Schultz, că aici este vorba de un autor mărunt, pe nume Wetzel, care a reușit să dea și el o dată o lovitură. [13]

În folosirea unui PSEUDONIM se pot deosebi trei metode distincte:

---

[12] Veghea. De Bonaventura (germ.).

[13] Literatura română cunoaște un caz similar: paternitatea celebrului poem în proză *Cîntare României* i-a fost atribuită și lui Alecu Russo și lui Nicolae Bălcescu.

1. Folosirea unui nume cu totul diferit în locul celui real. Unele nume celebre din istoria literaturii sînt astfel de pseudonime: Molière (Jean-Baptiste Poquelin), Novalis (Friedrich von Hardenberg), George Eliot (Mary Ann Evans), Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius) ș.a. [14]

2. ANAGRAMA, în care numele nou rezultă dintr-o altă așezare a literelor conținute în numele real. O anagramă ingenioasă a fost folosită de scriitorul baroc Kaspar Stieler, care și-a luat numele de autor „Peilkarastres". Anagramă este și numele Voltaire, rezultat din Arouet l[e] j[eune]. [15]

3. CRIPTONIMUL, adică alăturarea literelor de la începutul numelor reale, pentru a se forma astfel un nume nou, cu care autorul pe jumătate se ascunde și pe jumătate se prezintă. *Crisfal* este un asemenea criptonim, alcătuit din Cristóvão Falcão. [16]

În aproape toate țările, rezultatele cercetărilor efectuate pentru identificarea operelor apărute anonim și sub pseudonime au fost reunite în lexicoane speciale.

Excurs: **Determinarea autorului după text**

O temă de examen, frecventă în universitățile din unele țări, este determinarea autorului numai după textul unei opere. Desigur, această temă nu urmărește ca scop final interpretarea adecvată a operei de artă ca operă de artă. Poziția de dezlegător de șarade, pe care trebuie s-o adopte aici cercetătorul, este fundamental diferită de poziția celui care privește o operă literară ca atare, iar căutarea de indicii trădătoare primejduiește în largă măsură unitatea și caracterul structural al operei. Totuși, tema are rost, deoarece duce la o situație în care istoriograful literar se pomenește destul de des. În același timp, ea îi dă cercetătorului prilejul ca, în afară de perspicacitate, să dovedească și fler, erudiție, cunoaștere a uneltelor științifice și îndemînare în mînuirea lor. Așa se explică popularitatea problemei „găsirea auto-

[14] Exemple din literatura română: Tudor Arghezi, Urmuz etc.
[15] În care U contează ca V, iar J contează ca I.
[16] Exemple din literatura română: Gion, Caion, Nigrim etc.

rului" ca temă de examen, precum și ca amuzament interesant la reuniunile iubitorilor de literatură.

Deși pînă aici nu am făcut cunoștință cu uneltele istoriografului literar și cu mînuirea lor, scopul urmărit, adică determinarea autorului, ne îndreptățește să dăm în cele ce urmează un scurt exemplu. O limitare apare, bineînțeles, de la început: operația va ajunge extrem de rar pînă la autor. Dar cercetarea se va dovedi utilă dacă va reuși să determine măcar epoca, respectiv mișcarea literară sau curentul literar din care face parte opera. Așadar, exemplul poate servi în același timp și ca ilustrare a problemelor de datare, care vor fi tratate în paragraful următor. Cititorul să încerce mai întîi el însuși să afle autorul după text:

DAS ROSENBAND [1]

Im Frühlingsschatten fand ich sie;
Da band ich sie mit Rosenbändern:
Sie fühlt' es nicht und schlummerte.

Ich sah sie an; mein Leben hing
Mit diesem Blick an ihrem Leben:
Ich fühlt' es wohl und wusst' es nicht.

Doch lispelt' ich ihr sprachlos zu
Und rauschte mit den Rosenbändern:
Da wachte sie vom Schlummer auf.

Sie sah mich an; ihr Leben hing
Mit diesem Blick an meinem Leben,
Und um uns ward's Elysium. [18]

---

[17] Ghirlanda de tradiafiri (germ.).

[18] În umbra primăverii am găsit-o; / Atunci am legat-o cu ghirlande de trandafiri: / Ea n-a simțit și a picotit. // M-am uitat la ea; viața mea atîrna, / Cu această privire, de viața ei: / Simțeam acest lucru și nu-l știam. // Totuși i-am susurat fără glas / Și am foșnit cu ghirlandele de trandafiri: / Atunci ea s-a trezit din picoteală. // S-a uitat la mine; viața ei atîrna, / Cu această privire, de viața mea. / Iar spațiul din jurul nostru s-a prefăcut în Elizeu (germ.).

Indiciile pe care le oferă un text se pot ordona schematic în patru grupe:

1. *Indicii conținutale.* Subiectul și unele motive, precum și aluziile la anumite personaje și evenimente istorice, sau denumirile unor obiecte tehnice (cale ferată, automobil etc.) permit a se face deducții.

2. *Indicii formale.* Alegerea unor anumite forme prozodice și poetice, un anumit mod de a povesti (roman epistolar, povestire la persoana I etc.), inserțiile lirice în textul narativ sau dramatic (cor!), chiar și indiciile negative (ca evitarea monologului etc.) sînt adeseori concludente.

3. *Indicii linguistico-stilistice.* Formele, cuvintele și construcțiile învechite ajută la determinarea epocii, chiar și atunci cînd pot fi recunoscute ca voite: observațiile stilistice cu privire la vocabular, la folosirea de metafore și de imagini, la adjectivare, la sintaxă, la ritm, la atitudinea narativă (atitudinea față de public etc.) vor fi adeseori suficiente pentru a determina epoca, școala, sau chiar autorul.

4. *Indicii ideologice.* Din diferitele idei izolate, ca și din sensul cel mai intim al întregii opere și din atitudinea ei față de lume, se poate obține material pentru temă.

Dacă privim și examinăm poezia rînd pe rînd din cele patru puncte de vedere arătate mai sus, chiar primul dintre ele ne îngăduie pe loc o constatare importantă. Motivul folosit, — poetul îndrăgostit care își găsește iubita adormită, — alcătuiește în cazul nostru situația concretă a întregii poezii și are o mare valoare ilustrativă. Este unul din motivele tradiționale ale unui curent literar, care abundă în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea în aproape toate literaturile europene și care este cunoscut sub numele de „poezie anacreontică".

Beglückter Schmerz, der in den Hain mich führte!
Dort schläft in Klee
Die Ursach' meiner Pein, die schöne Galathee ..., [19]

[19] Fericită durere, care m-a dus în dumbravă! / Acolo doarme în trifoi / Pricina chinului meu, frumoasa Galateea ... (germ.).

așa începe o poezie a lui Ewald von Kleist *(Galathee)*, și s-ar putea cita multe exemple asemănătoare.

Din punctul de vedere formal frapează în primul rînd strofa de trei versuri. Din construcția ei artistică reiese că avem de-a face cu un artist al versificației: primele două versuri alcătuiesc un întreg foarte coerent, în timp ce al treilea, cu încărcătura sa de semnificații, le este contrapondere. Această stare de lucruri are importanță; ea trădează că autorul se depărtează întrucîtva de anacreontica uzuală. Căci aceea este precumpănitor muzicală, pe cînd aici autorul nici nu cîntă, nici nu fredonează, ci vorbește. Și, după cum ne-o va dovedi mai îndeaproape stilul, nu este vorba nici măcar de o vorbire prea șoptită, prea intimă: avem impresia că în această vorbire simțim ceva aproape solemn, imnic, în orice caz o îndepărtare tot mai mare de caracterul de cîntec.

Apoi frapează lipsa rimei. Anacreontica, în sine, cultivă cîntecul rimat. Pe de altă parte însă, originea „clasică" a anacreonticii a fost un motiv și o justificare pentru versurile albe, tocmai în Germania. Tetrametrul troheic s-a numit chiar vers „anacreontic" și a fost folosit de către Goetz, Gleim, Utz, fără rimă (cf. A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, vol. III, § 1009). Lupta pentru rimă face parte din semnalmentele celei de a doua treimi a secolului al XVIII-lea: cei care au combătut-o au fost reprezentanții generației tinere. Poezia noastră, unde rima lipsește chiar într-un metru peste care nu plutește autoritatea Antichității, se dovedește astfel a fi poezia unui „modern" de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea.

Spre această epocă ne trimit și observațiile lingvistice, ca de pildă construcția personală *„ich rauschte"* [20], sau *„ich lispelte"* [20] cu sens de vorbire confidențială (care, ce-i drept, potrivit mărturiei *Dicționarului Grimm [GDW]* se întîlnește cu începere din secolul al XVI-lea). Cuvintele compuse *„Frühlingsschatten"* [21], *„Rosenband"* [21] amintesc de îmbogă-

[20] Am foșnit; am susurat (germ.),
[21] Umbra primăverii; ghirlanda de trandafiri (germ.).

țirea limbii poetice, care a fost realizată îndeosebi de către Klopstock și tocmai cu această trăsătură (al doilea cuvînt nu este consemnat înainte de Klopstock, iar primul cuvînt nu figurează în GDW). Ghirlanda de trandafiri din poezia noastră își găsește un ecou clar în ghirlanda de trandafiri cu care își înnoadă Goethe sfîrșitul poeziei sale *Kleine Blumen, kleine Blätter*. Spre secolul al XVIII-lea ne trimite și adverbialul *„sprachlos"* [22], în timp ce forma *„mein Leben hing ..."* [23] amintește de limba lui Luther (cf. *Facerea*, 2, 24: „de aceea un bărbat ... va atîrna de femeia sa"; 44, 30: „de al cărui suflet atîrnă sufletul său"). În schimb, *„Elysium"* face parte iarăși din limba poetică tocmai a secolului al XVIII-lea; în cazul de față, cititorului îi sună în urechi repetarea mai accentuată din textul lui Schiller: *„Freude, Tochter aus Elysium"* [24]. Dar și Goethe, ca să nu-l mai numim decît pe el, a scris o odă *Elysium*. Refrenul ei *„Uns gaben die Götter auf Erden Elysium"* [25] și versul ei final *„Ach, warum nur Elysium"* [26] produc efectul unei referiri conștiente la poezia noastră. Folosirea acestui cuvînt în sine nu poate surprinde într-o poezie anacreontică în care obișnuiau să apară Cupidon, Venus (Cythera) și alte zeități și în care îndrăgostitul și iubita obișnuiau să poarte nume grecești. Și totuși, modul folosirii lui aici frapează; ajungem astfel la al patrulea punct de vedere.

În poezia noastră este ciudat faptul că — spre deosebire de tonul jucăuș, glumeț, din anacreontica europeană, — situația, personajele, evenimentele, sentimentele sînt luate foarte în serios. Distanța mare de la care ni se vorbește de obicei și în care se poate desfășura ludicul, aici este vădit scurtată. Atitudinea ludică este înlocuită cu alta, care vrea să exprime cu autenticitate sentimente autentice. Chiar și faptul că vorbitorul și iubita nu poartă nume grecești, că aici nu intervine nici Cupidon, nici Venus, dovedește renun-

---

[22] Fără glas (germ.).
[23] „viața mea atîrna (germ.).
[24] Bucurie, fiică a Elizeului (germ.).
[25] Zeii ne-au dat pe pămînt Elizeul (germ.).
[26] Ah, de ce numai Elizeu (germ.).

ţarea la costumarea străină şi la decorul literar. Dacă în această constatare negativă se află ceva pozitiv, faptul se vădeşte şi mai energic încă în indicaţia spaţială folosită: avem impresia că în *„Frühlingsschatten"* simţim ceva proaspăt, expresiv, resimţit pentru prima dată.

Cînd se spune aici în continuare: „Viaţa mea atîrnă de viaţa ei", aceste cuvinte sună cu totul altfel decît atunci cînd anacreonticii mor sau bolesc şi nu pot fi salvaţi decît de iubita lor. Iubita însăşi şi-a pierdut toată cochetăria Cloelor şi Galateelor: viaţa ei atîrnă şi ea de cea a iubitului. Aici, doi oameni sînt afectaţi în egală măsură pînă în adîncul sufletului, aici lipseşte, pe de o parte, lîncezeala şi văicăreala, iar pe de alta asprimea, despotismul şi prioritatea raţiunii, care ştie să folosească privirile ca mijloace de luptă. Aici, totul este revelare a forului interior şi ca atare are foarte mare importanţă, pentru că revelarea nu este însoţită de gîndire. În lumea acestei poezii există în om ceva mai esenţial decît gîndirea şi raţiunea. Putem desemna acel ceva ca „adîncul sufletului", deşi cuvîntul „suflet" nu este folosit. Adîncul sufletului se dezvăluie însă nemijlocit: nu numai prin cuvinte, la care ar mai participa totuşi şi gîndirea, ci în privire. Ce-i drept, configurarea verbală a revelării nemijlocite din partea vorbitorului a devenit cam echivocă; dacă acesta trebuie să spună despre sine că a simţit numai, dar n-a ştiut, se restabileşte astfel ceva din distanţa mare de la care vorbeşte şi care urma tocmai să fie învinsă. Compensaţia este însă adusă de strofa a patra. Expresia din privirea iubitei trezite are ceva din acea comunicare nemeşteşugită care i-a făcut pe vechii greci să creadă că Dionysos, oricît s-ar pricepe altminteri să se sustragă, îi dă omului care i se adresează în clipa trezirii explicaţia şi răspunsul adevărat.

Din spovedania reciprocă a sufletelor ia naştere o stare desemnată ca Elizeu. Simţim din nou autenticitatea expresiei, deplina valabilitate a acestei încîntări şi a acestui extaz. În acelaşi timp se constată tocmai aici cît de mult se desenzualizează poezia noastră în comparaţie cu alte poezii anacreontice: aici nu există împlinire senzuală, după cum nu există nici stimuli senzuali şi nici excitaţii senzuale; totul este viaţă sufletească, autentică, profund interioară.

Așadar, analiza conținutului a furnizat completări importante la constatările de pînă acum. Baza anacreontică este de netăgăduit: motivul, dar și susurul, și foșnetul, și ghirlandele de trandafiri fac parte din acea bază, și am observat chiar o recădere în atitudinea de distanțare. Dar la fel de clar este și noul: învingerea distanței, înlocuirea atitudinii ludice printr-o „atitudine expresivă" (care s-a anunțat încă din factorul formal), desenzualizarea, viața sufletească și psihologizarea.

Sîntem aproape ispitiți să tragem concluzia că poezia în cauză este un monument al acelei prefaceri mari și profunde care a avut loc în lirică pe la mijlocul secolului al XVIII-lea și care este legată de numele lui Klopstock. Valoarea artistică a poeziei — făcînd abstracție de mărunțișuri — ne face să ne gîndim mai degrabă la Klopstock însuși decît la unul din acoliții săi.

Poezia noastră îi aparține lui Klopstock; este un monument în acel mare proces de transformare, pe care Günther Müller l-a descris cu atîta vigoare în lucrarea sa *Geschichte des deutschen Liedes*, acordînd „Ghirlandei de trandafiri" locul cuvenit.

Dar nu vrem să trecem cu vederea că determinările care căutau să ajungă pînă la autor au fost substanțial înlesnite de faptul că este vorba de o poezie dintr-o epocă de tranziție (unii cititori, bazați pe erudiția lor, nu vor fi avut nevoie să ocolească prin analiză). Și, în continuare, nu avem voie să trecem cu vederea că și așa chiar, numele autorului trebuie rostit cu băgare de seamă. Poezia noastră ar fi putut să aparțină unuia din numeroșii epigoni, care contopesc anacreontica și poeziile sentimentale tocmai în această manieră. Hölty, Jacobi, Salis, Mathisson și mulți alții sînt reprezentanții acestui tip de cîntec de-a lungul întregului secol, pe care unii mai tineri l-au dus încă și mai departe, pînă în plin secol al XIX-lea. Și nimic — pentru a scoate în evidență în mod pregnant caracterul îndoielnic al determinării autorului și epocii — nimic nu se opune, în acest text în sine, posibilității ca poezia să fi fost scrisă de alt autor, mult mai tîrziu, din amuzament, ca urmare a unei afinități sau din cine știe ce alte motive. Vom mai face cunoștință, la analiza

sonorității, cu o metodă de cercetare datorită căreia putem spera să realizăm o restrîngere a sferei erorilor. Dar și acolo rămîne în picioare constatarea cu valoare de avertisment că determinarea unui autor numai după text nu poate duce decît arareori la concluzii definitive și obligatorii.

3. Problemele de datare

Pentru orice activitate de istoriografie literară este important să cunoaștem anul apariției unei opere, respectiv epoca elaborării ei. Stabilirea de dependențe, corelații și evoluții depinde în largă măsură de datarea corectă. Se înțelege de la sine că istoria literaturii Evului Mediu, care este nevoită să lucreze în cea mai mare parte cu copii nedatate și separate de original prin considerabile intervale de timp, are de învins dificultăți mai mari decît istoria literaturii moderne. Căci aceasta lucrează în mod precumpănitor cu cărți tipărite, în care nu lipsește decît arareori indicarea anului apariției.

În ultimele decenii, de pildă, epoca epicii precurtenești și curtenești timpurii a luat altă înfățișare pe baza unor datări noi, discuțiile în jurul datării celor mai importante monumente din epoca imperială saxonă și salică sînt încă în plină desfășurare, iar dacă s-a susținut acum cîtăva vreme pentru *Parzival* o prelucrare de pe la 1235, aceasta dovedește o nesiguranță chiar și cu privire la operele cele mai mari.

Aplicarea necugetată la unele epoci mai vechi a unor noțiuni devenite familiare din istoria literaturii moderne poate duce foarte lesne la erori grave, ceea ce a reieșit și cu prilejul datării operelor lui Hartmann von Aue. Distanțarea acestuia de arta literară deșartă, lumească, la începutul lui *Gregor*, părea să justifice ipoteza unei „evoluții interioare" de la autorul lumesc la cel spiritual, așa încît cele două romane cavalerești *Erec* și *Iwein* au fost puse la începutul, iar cele două legende *Armer Heinrich* și *Gregor* la sfîrșitul carierei sale literare. Dacă astăzi succesiunea *Erec, Gregor, Armer Heinrich, Iwein* este unanim recunoscută, recunoașterea se

datorează observațiilor efectuate mai ales cu privire la limba folosită de Hartmann, a căror forță probatorie rezistă oricărui atac.

În cazul acesta și în alte cîteva cazuri, materialul hotărîtor a fost furnizat de cercetările lingvistice; în ultima vreme, însă, pentru rezolvarea problemelor de datare s-a folosit, în mod mai rafinat decît înainte și într-o măsură mai cuprinzătoare, cercetarea metricii și a mînuirii versului. Disputa atît de vie din secolul al XIX-lea, privitoare la valoarea celor două familii de manuscrise A și B ale *Cîntecului Nibelungilor*, dispută care părea să se fi încheiat în mod irefutabil în favoarea grupei B, a fost în parte redeschisă, deoarece metrica din A s-a dovedit a fi, în unele privințe, mai arhaică și deci mai apropiată de original decît B. Tot cu motivări metrice s-a încercat și datarea vastei opere dramatice a lui Lope de Vega și a lui Calderón; unele rezultate noi se mai discută încă, bineînțeles, cu aprindere.

Pentru piesele lui Shakespeare, problema este, pînă la anumite limite, rezolvată, mulțumită unor cercetări stăruitoare, efectuate timp de cîteva decenii. Pentru fiecare piesă urma să se determine din nou, ca și la reconstituirea textului, epoca nașterii ei, iar operația respectivă n-a fost lipsită de surprize. Astfel, de pildă, datarea piesei *The Tempest* ca ultima lui piesă, scrisă după 1610, a părut o clipă că începe să se clatine, atunci cînd printre piesele nürnberghezului Jakob Ayrer a fost găsită o piesă din 1595, *Die schöne Sidea*, cu o fabulație asemănătoare cu cea din *The Tempest*. Întrucît era lucru stabilit că, începînd din 1593, așa-numiții *Englische Komödianten* [27] au jucat și la Nürnberg și că opera lui Ayrer și scena lui au fost influențate pe alocuri de ei, n-a fost greu să se presupună o relație asemănătoare între cele două piese. Dar erau prea numeroase argumentele în favoarea datării mai tîrzii a piesei *The Tempest*, așa încît se presupune că Shakespeare a auzit la rîndul lui de la actorii înapoiați în patrie subiectul piesei lui Ayrer — dacă nu cumva l-au preluat amîndoi dintr-un izvor comun.

[27] Comedianți englezi (germ.).

Această din urmă ipoteză devine tot mai probabilă, deoarece o nuvelă din colecția *Noches de invierno* a spaniolului Antonio de Eslava (1609) se înrudește îndeaproape, ca subiect, cu cele două piese; cercetarea se vede nevoită și aici să facă apel, în cele din urmă, tot la nuvelistica italiană.

Piesele, romanele, povestirile, din epoca modernă nu prea creează probleme speciale. De cele mai multe ori, publicarea urmează la scurt timp după elaborare, și, în plus, scrisorile, jurnalele și alte mărturii ale autorului sau provenite din cercul prietenilor săi permit de obicei să se tragă concluzii precise cu privire la epoca genezei unei opere. Mai dificilă este datarea operelor lirice, deoarece poeții n-au avut întotdeauna ambiția să-și publice fiecare poezie într-o revistă sau într-un ziar numaidecît după ce au scris-o. Chiar și cronologia culegerilor publicate poate induce în eroare cu privire la cronologia fiecărei poezii în parte, după cum reiese din multe exemple. Nu sînt rare cazurile în care un poet nu-și pune versurile noi în culegerea care apare imediat după compunerea lor, ci în una cu mult mai tîrzie.

Ca exemplu dăm cazul care merită atenție nu numai ca eroare a cercetării, ci și datorită aspectelor sale metodologice. În luna mai a anului 1773, Goethe i-a trimis lui Kestner, logodnicul Lottei Buff, din Wetzlar, marea sa poezie *Der Wanderer*, cu cuvintele: *„Du wirst in der Allegorie Lotten und mich und was ich zu hunderttausendmal bei ihr gefühlt erkennen"*.[28] Poezia a fost citită așadar ca o primă oglindire a evenimentului Lotte, ca Werther „liric" fără conflict tragic, și a părut să rămînă definitiv în această interpretare. Mai ales pentru metoda „biografică", totul fusese explicat cum nu se poate mai bine: conținutul de idei și de sentimente, raportarea personajelor la anumite imagini primare reale, geneza poeziei din cauze concrete, biografice. Poezia sprijinea în mod convingător teza imboldului dat de evenimentul din viață, caracterul de spovedanie biografică al creațiilor literare. Dar, spre surprinderea tuturor, s-a aflat la un moment dat că Goethe scrisese și recitase

[28] În alegorie ai să ne recunoști pe Lotte și pe mine și ceea ce am simțit de o sută de mii de ori alături de ea (germ.).

poezia încă înainte de a se duce la Wetzlar, deci înainte de a fi făcut cunoștință cu Lotte! Cercetătorii au fost nevoiți să modifice în mod corespunzător interpretarea piesei; totodată a fost pusă într-o lumină nouă eterna problemă a științei literaturii: relația dintre creația literară și realitate. Ipoteza comodă că un eveniment biografic adecvat este sau trebuie să fie baza creațiilor literare, slujind ca dovadă și garanție a autenticității lor, se dovedește, chiar și numai din acest exemplu, îndoielnică.

Adeseori însă, încercările de a data precis au de luptat nu numai împotriva sărăciei materialului sau împotriva afirmațiilor echivoce ale autorului, respectiv împotriva erorilor sale involuntare, ci și — ca la problema determinării autorului — împotriva inducerii conștiente în eroare.

Falsul cel mai renumit și mai rodnic din istoria literaturii moderne sînt *Fragments of Ancient Poetry* (1760), *Fingal* (1762) și altele, care au fost publicate apoi sub titlul *The Works of Ossian*. Îngrijitorul de ediție a fost de fiecare dată Macpherson. Deși nu lipseau unele baze, pretenția „traducătorului" Macpherson de a le fi „descoperit" a fost totuși nejustificată. Cultul propriului trecut a dus atunci — și nu numai în Anglia — la multe falsuri. În cazul tînărului Thomas Chatterton, urmările descoperirii falsului au fost tragice. Chatterton publicase niște scrieri, pe care susținea că le găsise în biserica din Bristol și care proveneau, chipurile, din secolul al XV-lea. Sinuciderea poetului în vîrstă de optsprezece ani, sinucidere la care a contribuit descoperirea falsului, a fost în repetate rînduri subiect de creații literare.

O altă perioadă care, din atașament față de trecutul național, a generat numeroase falsuri, a fost umanismul. Din istoria literaturii portugheze este cunoscută disputa în jurul așa-numitelor *Relíquias da poesia portuguesa*. Acestea au fost socotite la început texte autentice din secolele al VIII-lea pînă la al XI-lea, pînă ce au fost dovedite a fi falsuri din secolul al XVII-lea. Dar și atunci s-au mai găsit învățați care au încercat să le salveze, plasîndu-le cel puțin în Evul Mediu. Ceva asemănător s-a petrecut acum cîțiva ani în Germania cu așa-numita *Uralindachronik*.

Credința în autenticitatea ei era de mult zdruncinată, dar în urma noilor încercări de a o reconsidera ca veche, întreaga problemă a fost bineînțeles repusă pe tapet. Cuvîntarea, ulterior și tipărită, în care Arthur Hübner a dovedit definitiv falsul, este importantă pentru toate cazurile similare, datorită metodelor folosite de el.

Problema datării are ramificații vaste atunci cînd este vorba despre treptele ipotetic anterioare ale unor opere păstrate și, în cele din urmă, despre vîrsta unor genuri întregi. În *Histoire de la littérature française* de Lanson se găsește un capitol în care sînt prezentate *Les origines de l'épopée française.*[29] Prezentarea se citește cu ușurință. Dar începînd cu ediția a XI-a, prezentarea este urmată de o frază care, într-o anumită măsură, anulează totul: *„Voilà ce que l'on enseignait hier sans hésitations".*[30] Și urmează o tratare cu totul diferită a aceleiași teme. Explicația este că înainte de publicarea ediției a XI-a apăruseră, începînd din 1908, cercetările lui Bédier despre *Les légendes épiques*[31], cercetări care au însemnat o revoluție: presupusa epică dinainte de *La Chanson de Roland* s-a dovedit a fi o imagine amăgitoare, deoarece *La Chanson de Roland* n-a fost veriga finală a unui lanț lung sau încoronarea unei evoluții lungi și lente, ci, ca *chanson de geste*[32], creația nouă a unui poet.

Mai puțin revoluționară a fost mutația în datarea unei alte specii, balada, care joacă un rol însemnat în literatura medievală a multor popoare. Descoperitorii ei entuziaști în Anglia și Germania secolului al XVIII-lea au plasat-o într-un trecut depărtat și au văzut în ea expresia poeziei populare originare. Romanticii au avut și ei convingerea că posedă în balade monumente străvechi ale literaturii naționale. Problema s-a complicat datorită corelației evidente cu epica, ale cărei trepte prealabile ar fi baladele, așa cum s-a crezut la început. Azi predomină în largă măsură concepția opusă. Se admite de obicei că baladele păstrate sînt derivate din epopei. Dar condițiile nu sînt aceleași în toate

[29] Originile epopeii franceze (fr.).
[30] Iată ce se preda ieri fără șovăire (fr.).
[31] Legendele epice (fr.).
[32] Poem epic medieval (fr.).

ţările. Astfel, despre baladele germane s-a susţinut că pentru crearea lor în Evul Mediu ar fi fost de o importanţă capitală vechiul cînt eroic local. O dovadă a acestui fapt este că unele cîntece eroice vechi, ca cele ale lui Hildebrand şi Ermenreich, apar într-adevăr ca balade la sfîrşitul Evului Mediu. Vechile *romances*[33] spaniole datează rareori dinainte de secolul al XIV-lea; azi sînt considerate ca derivate din epică şi din cronici. Literatura baladescă scandinavă, atît de bogat reprezentată, este considerată astăzi de asemenea ca un „copil al epocii cavalereşti", în timp ce baladele engleze sînt şi mai tinere şi nu datează decît izolat, ca de pildă balada *Chevy Chase*, din secolul al XV-lea.

Din partea unei ediţii critice avem dreptul să ne aşteptăm la indicaţii exacte privitoare la anul apariţiei şi la epoca genezei operei prezentate.

4. Mijloacele auxiliare

Cel ce purcede să studieze o operă sau o problemă literară găseşte în cele mai multe cazuri problemele filologice prealabile — ca: datarea, identificarea, alcătuirea unui text critic — gata rezolvate. El foloseşte munca unor generaţii de cercetători şi se înscrie acum el însuşi în tradiţia ştiinţei. Căci scopul învăţămîntului universitar este nu numai să transmită ceea ce a fost descoperit de către alţii, dar şi să-l facă pe student apt de a se pune el însuşi în slujba progresului ştiinţei. Îndemnul la cercetări proprii face parte din studiu, iar lucrarea de diplomă trebuie să constituie dovada capacităţii în acest sens.

Adeseori, lucrările de diplomă trădează, fie şi numai prin limbajul lor, că autorul n-a atins acest scop şi că se află pe un drum greşit. O lucrare care abundă în calificări subiective, ca „operă nemuritoare", „superbă", „nepieritoare" etc., dovedeşte, chiar şi prin stilul său, un mod de a gîndi neadec-

[33] Balade cavalereşti, în general anonime (span.).

vat. Forumul științei este altceva decît sala de festivități sau coloana unui ziar. Limbajul științific reprezintă, cu toate nuanțele individuale, un nivel lexical specific. În plus, orice știință își are propria sa terminologie, propriul său limbaj de specialitate. Putem spune chiar că o știință există în măsura în care posedă o terminologie proprie. Abia prin aceasta, problemele și cunoștințele devin transmisibile și ia naștere tradiția științifică. Un profan nu înțelege mare lucru dintr-un articol de specialitate medical sau tehnic, iar un nejurist nu știe ce este un *dolus eventualis* și nici nu are nevoie; pentru specialist însă, prin folosirea acestui termen se explică uneori o complicată stare de lucruri. Termenii tehnici sînt cunoștințe concentrate, rezultate din cercetare și transmise de fiecare generație celei următoare. Faptul că, pînă în cele din urmă, științele nu vor să-și ducă o existență numai pentru sine și de dragul propriei lor ființe și că sînt nevoite să-și mai atenueze uneori limbajul de specialitate, ține de alte contexte; în orice caz, el nu are influență asupra rigorii cu care orice știință trebuie să-și formeze și să-și folosească propria terminologie.

Pentru studentul aflat la începutul studiului, învățarea limbajului de specialitate este peste măsură de dificilă și de plicticoasă. Nici chiar cel mai subtil simț pedagogic al profesorului nu poate înlătura aici toate dificultățile. Și totuși este indispensabil ca tînărul student să-și dea osteneala încă de la început să se familiarizeze pe deplin cu semnificația fiecărei expresii de specialitate și cu situația pe care o exprimă.

Dicționarele limbii materne și cele ale limbilor străine, dicționarele de neologisme și enciclopediile îl vor ajuta în multe cazuri să mai înainteze cu vreo cîțiva pași, atunci cînd întrebările directe nu sînt posibile. Pentru știința literaturii (ca și pentru alte științe) s-a mai făcut ceva în plus. În anul 1938 a început Jean Hankiss lucrările pregătitoare pentru un *Dictionnaire des notions d'histoire littéraire*[34], care urmează să înregistreze și să explice toți termenii de specialitate francezi, germani, englezi, spanioli și italieni. Din cele-

[34] Dicționarul noțiunilor de istorie literară (fr.).

lalte limbi sînt înregistrați termenii de specialitate care nu au corespondent în una din limbile menționate. Deocamdată nu se știe sigur dacă și cînd va putea fi dus pînă la capăt acest proiect atît de important. Dar nu lipsesc unele mijloace auxiliare gata elaborate (în bibliografie sînt citate cîteva).

Fiecare cercetare nouă se înscrie în tradiția științei. În acest scop trebuie însă ca autorul, înainte de a-și începe munca proprie, să cunoască stadiul științei în legătură cu problemele sale, măcar pentru ca să evite, poate, o inutilă muncă dublă. Căci nu sînt prea rare lucrările „noi" care descoperă lucruri cunoscute de mult de oamenii de știință, numai de autor nu, iar originalitatea, în știință, nu înseamnă să nu-ți pese de cercetările de pînă acum. Cine pornește să facă o lucrare, trebuie așadar să adune la un loc publicațiile apărute în legătură cu tema sa și să le citească. Este o datorie de recunoștință și o dovadă de probitate să se indice la sfîrșitul lucrării, într-o bibliografie separată, sau în note, lucrările anterioare folosite. Pentru a se înlesni verificarea ulterioară, indicațiile trebuie să fie cît mai complete posibil, adică trebuie să conțină: numele autorului (în cazul numelor mai frecvente: și prenumele), titlul exact și complet, localitatea de apariție și anul apariției. Dacă este vorba de publicații în serie, nu strică să se indice și titlul colecției și numărul volumului; astfel se ușurează căutarea în biblioteci a unei asemenea lucrări. În cazul articolelor apărute în periodice (sau în volume festive, în programe școlare etc.) este neapărat necesar să se indice anul apariției și, după posibilități, și numărul volumului periodicului. Dacă ne referim la un anumit pasaj, cum se întîmplă de obicei în note, trebuie arătat și numărul corespunzător al paginii din lucrarea citată. Un *s.* după numărul paginii înseamnă: pagina indicată și următoarea: un *ss.* înseamnă: pagina indicată și următoarele.[35] Dacă în note ne referim de mai multe ori la aceeași lucrare, nu este nevoie să repetăm

[35] Prescurtările latinești *s.* sau *ss.* pot fi înlocuite prin prescurtarea românească unică: *urm.* Autorii germani folosesc, în loc de *s.* sau *ss.*, prescurtările *f.* sau *ff.* (= *folgende*[*n*].).

toate indicațiile; este suficientă o singură indicație, scurtă și clară, ca de pildă numele autorului cu mențiunea *l.c.* = *loco citatio* și numărul paginii. De asemenea, în cazul citatelor din texte literare, este necesară indicarea exactă a ediției din care s-a citat. În principiu, în lucrările științifice se folosesc edițiile critice.

Avînd în vedere abundența de studii științifice, este dificil de luat ca sprijin o bibliografie cît de cît completă. De obicei, edițiile mari ale istoriei literaturii conțin bibliografii bogate. Dacă nici acestea nu sînt suficiente, lucrările menționate acolo ajută totuși într-o oarecare măsură, deoarece fiecare din ele conține cîte o bibliografie, care este chiar mai specializată. Dar nu avem voie niciodată să ne bizuim pe ipoteza că un predecesor a găsit toate lucrările care interesează. Pe de o parte, de la apariția ultimei contribuții de acest fel a trecut o bucată de vreme, în care se poate să mai fi apărut cîte ceva; pe de altă parte, lucrarea proprie va ridica probleme speciale, care cer o investigare bibliografică în domenii cu totul diferite.

Calea cea mai sigură, ce-i drept foarte anevoioasă și care răpește cel mai mult timp, ar fi să consultăm buletinele bibliografice naționale, în care figurează întreaga producție de carte a unei țări. În toate țările cu un comerț de carte animat există asemenea buletine, care apar în general săptămînal, dar sînt reunite și în broșuri și volume semestriale, anuale sau pe mai mulți ani.

Totuși, nu va fi nevoie să recurgem la aceste bibliografii naționale decît pentru ultimii ani. Căci în aproape toate țările există liste ocazionale și periodice ale literaturii de specialitate, cu alte cuvinte ale lucrărilor referitoare la istoria literaturii respective. Buletinele periodice, firește, ne informează cu oarecare întîrziere; volumul care menționează toate lucrările în legătură cu literatura germană publicate în 1930 nu apare în 1930 sau în 1931. Se pune așadar chestiunea numai să se completeze, cu ajutorul acestor bibliografii naționale, intervalul de timp dintre ultimul buletin periodic al literaturii de specialitate și momentul prezent.

Alcătuirea bibliografiei științifice este mult ușurată de bibliografiile curente, conținute în periodicele de specialitate; căci în ele este luată în considerare de obicei și producția din străinătate. În principiu trebuie să contăm pe faptul că în orice problemă a unei literaturi naționale, cercetarea din străinătate a adus și ea contribuții importante. Revistele și anumite instituții editează pe o scară tot mai largă bibliografii de specialitate, care de multe ori nu cuprind tematic numai o singură literatură națională, ci, de pildă, toate literaturile romanice sau totalitatea literaturilor moderne. Ele sînt cu atît mai importante cu cît, în majoritatea cazurilor, includ nu numai producția de carte, ci și lucrările publicate în periodice.

Un grup special de mijloace auxiliare este reprezentat de lucrările care au în același timp și caracter biografic; aici găsim așadar toate operele unui scriitor, adeseori cu toate edițiile îngrijite de el, edițiile critice și toate lucrările care se ocupă de scriitorul respectiv. Pentru porțiuni întinse, de pildă ale literaturii germane sau franceze, lucrări ca *Grundriss* de Goedecke sau *Manuel bibliographique* de Lanson sînt mijloace auxiliare indispensabile.

La acestea se adaugă, ca grup special, lexicoanele de scriitori, elaborate pe principii pur biografice, și lexicoanele biografice generale. Importanța lor practică rezidă mai puțin în ceea ce au de spus despre scriitorul respectiv, căci despre el putem dispune lesne de un material mai bogat, cu monografii amănunțite etc. Dar adeseori, în timpul lucrului, dăm peste numele unor poeți, scriitori, filosofi, teologi etc. necunoscuți, despre care putem culege acum, cu ușurință și cu încredere, informații în lexicoanele biografice mari.

Mai trebuie să spunem un cuvînt cu privire la revistele științifice. În decursul timpului, ele au ajuns să aibă o importanță tot mai mare și putem constata că viața științei pulsează azi în ele mai intens ca oriunde. În primul rînd, prin contribuțiile lor, ele fac ca cercetarea să progreseze în sectoarele cele mai variate. Apoi, ele aduc informații personale și obiective din lumea științifică (necroloage, numiri, referate despre munca academiilor, a societăților savante și a altor instituții, anunțarea de proiecte de lucrări de anver-

gură etc.). În sfîrșit, în afară de bibliografiile menționate, ele conțin recenzii importante. În ultima vreme s-a încetățenit uzanța de a se publica, în formă de articole, referate de sinteză despre stadiul cercetării privitoare la anumite personalități sau probleme. Așadar, cunoașterea și lectura curentă a revistelor este indispensabilă pentru cel ce vrea să se ocupe mai îndeaproape de știința literaturii. Cadrul revistelor are cuprinderi variate; există reviste pentru o anumită literatură națională, pentru o anumită epocă (de pildă Evul Mediu), pentru știința literaturii, pentru istoria spiritului, pentru istoria literaturii comparate, pentru domeniul de ansamblu al literaturilor romanice sau al celor germanice, și în sfîrșit pentru totalitatea literaturii germanico-romanice. În bibliografiile de specialitate se găsesc liste de titluri ale revistelor existente. Tînărului student i se recomandă să-și întipărească în memorie cele mai importante abrevieri folosite acolo, deoarece ele sînt uzuale pe scară internațională și sînt necesare pentru înțelegerea indicațiilor bibliografice.

Partea întîi

NOȚIUNILE FUNDAMENTALE ALE ANALIZEI

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Fiecare operă literară în parte îi impune cititorului sau auditorului sarcina de a o înțelege corect, iar istoriografului literar îi impune și sarcina de a mijloci această înțelegere sub forma unei interpretări. În partea a doua vor fi discutate metodele, care caută să rezolve această problemă.

Metodele presupun o anumită cunoaștere, și anume cunoașterea unor situații elementare, care sînt date odată cu felul de a fi al operei ca operă literară. Patru metode se leagă între ele, pentru a realiza scopul final al interpretării complete. Prin urmare, prima parte se divide și ea, în mod necesar, în patru capitole; fiecare dintre ele ne învață să cunoaștem și să folosim uneltele, pe care le mînuiește apoi activitatea viitoare.

În mod intenționat am tratat aici separat noțiunile fundamentale, în care am cuprins situațiile elementare. Dar am procedat astfel, fiind în permanență conștient că această tratare nu este decît o pregătire. Multe denumiri folosite pentru noțiunile fundamentale elementare fac parte nu numai din limbajul de specialitate al științei literaturii, ci în același timp și din limbajul cotidian, ceea ce constituie o dificultate pentru începător, deoarece semnificațiile diferă adeseori în mod substanțial.

Capitolul II

NOȚIUNILE CONȚINUTALE FUNDAMENTALE

1. Subiectul

Cine citește sau vizionează *Maria Stuart* bagă numaidecît de seamă că nu tot ceea ce se petrece acolo este propria invenție a autorului. În fond, chiar titlul îl pregătește pe cititor sau pe spectator în acest sens. Titlul îi spune omului de cultură medie că autorul se referă la ceva ce există în afara operei sale. Nu este un semn de lipsă de originalitate dacă un autor nu inventează el însuși conținutul operei sale, ci și-l împrumută din afară. Tocmai în teatru vom constata că inventarea subiectului constituie o excepție. Aproape toate piesele grecești dramatizează mituri, care îi erau familiare oricui; teatrul grec chiar presupunea la spectator asemenea cunoștințe, pentru ca să poată fi înțeles corect. Dintre piesele lui Shakespeare nu numai *the historicals* [1] au un conținut care trăiește în afara operei, ci și aproape toate celelalte piese ale sale. În acestea este vorba adesea de „izvoare literare". În teatrul spaniol, cercetarea izvoarelor este încă foarte activă și descoperă mereu noi dependențe conținutale. În teatrul clasic francez, această activitate este oarecum încheiată și a dus la rezultatul că aproape toate piesele dramatizează conținuturi existente dinainte. Cam tot așa se petrec lucrurile cu piesele lui Goethe și cu cele ale lui Schiller. La epopee, referirea la ceva existent în afara operei pare să facă pur și simplu parte din esența genului. Romanul, în schimb, cere, evident, în ceea ce privește conținutul său, o contribuție mai mare din partea propriei imaginații a autorului; totuși, există și aici multe opere, ca de pildă romanele (și povestirile) istorice, care fac

[1] Piesele istorice (engl.).

excepție în această privință. Iar în literatura narativă a secolului al XIX-lea (mai limpede ca oriunde: în romantismul francez) constatăm pur și simplu, cu surprindere, că autorul vrea să creeze aparența de prelucrare, chiar și acolo unde este vorba de propria sa invenție. Toate acestea dovedesc că, pentru caracterul literar și pentru rangul artistic al unei opere, conținutul narabil în sine are o importanță redusă. (La începutul literaturii omenirii se află o operă care a fost găsită în molozul Babilonului: este o plîngere, că toate temele poetice au fost de fapt de mult folosite!) Apare astfel cerința ca, oriunde este vorba de o cultură literară, să nu se pună prea mare accent pe conținut. Dacă în învățămîntul școlar se pune preț pe datele referitoare la conținut, procedeul este justificat de motive pedagogice precise și importante, dar pentru o cultură literară, simpla redare a conținutului nu înseamnă încă prea mare lucru.

Ceea ce trăiește în afara unei opere literare, într-o tradiție proprie, și și-a produs acum efectul asupra conținutului operei respective, se numește SUBIECT. Subiectul este întotdeauna legat de anumite personaje, cuprinde o desfășurare de evenimente și este mai mult sau mai puțin fixat în timp și în spațiu. Chiar și formula „A fost odată ...", cu care încep basmele, reprezintă o fixare în timp.

Din definiția termenului literar „subiect" reiese că au un subiect numai operele în care se petrec evenimente și apar personaje, deci piesele de teatru, epopeile, romanele, povestirile etc. O poezie lirică nu are, în acest sens, un subiect.

Subiectul poate exista în modurile cele mai variate, adică: există cele mai variate izvoare de subiecte.

Pînă în secolul al XVIII-lea precumpănesc în literatură izvoarele literare. În teatru întîlnim multe subiecte care nu trăiesc decît într-o modelare dramatică. *Ifigenia* lui Goethe a fost influențată de cea a lui Racine și de cea a lui Euripide și l-a influențat la rîndul ei pe Gerhart Hauptmann, ca să citățm numai cîțiva dintre cei ce au prelucrat acest subiect. Subiectul *Amfitrion* a mai atras, după Plaut și Molière,

mulți dramaturgi.[2] Cînd Shakespeare a exploatat nuvelistica italiană, a folosit de asemenea izvoare literare.

Adeseori, subiectul a fost furnizat de cronici. Acest izvor curge din belșug mai cu seamă în secolul al XIX-lea. Dar și în epoci mai vechi, unii autori s-au lăsat ispitiți de cronici, fie pentru întregul operei, fie pentru unele părți. Relațiile dintre *Os Lusíadas* de Camões și cronicarii portughezi ai expedițiilor de descoperiri au atras pe drept cuvînt atenția cercetării. Alături de cronici își au locul aici lucrările istorice de tot felul, jurnalele, biografiile, autobiografiile etc. Autorii romanelor istorice din secolul al XIX-lea au efectuat de obicei studii istorice amănunțite. Uniunea personală dintre istoric și romancier nu este rară; în istoria literaturii germane există un capitol special, „Romanul profesoral", în care intră profesorii universitari autori de romane, ca Felix Dahn, Georg Ebers, Wilhelm Heinrich Riehl ș.a.

Un izvor important pentru autorii din secolele al XIX-lea și al XX-lea sînt ziarele. Zacharias Werner, care, cu *24 februarie*, a creat piesa fatalistă, și-a găsit subiectul într-o notiță de ziar. Tot din ziare au venit primele impulsuri și pentru *Romeo și Julieta la țară* de Gottfried Keller, pentru *Madame Bovary* de Flaubert și pentru *Domnișoara Iulia* de Strindberg.

Cazurile în care subiectul a fost furnizat de povestiri și comunicări orale se pierd într-o beznă de nepătruns. Cine știe de cîte ori unele povestiri ale părinților sau ale bunicilor nu-i vor fi turnat în inimă vreunui tînăr autor personaje și evenimente de neuitat! Mama și bunica merită în această privință un loc de cinste în istoria literaturii. Căci fiecare dintre noi păstrează amintirea unor astfel de povestiri, în care a sesizat pentru prima dată fenomenul unui destin uman străin. Dacă uneori știm că aceasta este sursa, ca de pildă la două capodopere ale secolului al XIX-lea, *Adam Bede* de George Eliot și *Die Weber* de Gerhart Hauptmann, faptul se datorează aproape exclusiv hazardului. Tot așa și pentru creația lui Theodor Storm, femeia care îi spusese

---

[2] Giraudoux și-a intitulat piesa: *Amphitrion 38*, deoarece a reușit să numere 37 autori anteriori lui care au tratat același subiect.

poveşti în copilărie, Lena Wies, a ajuns să aibă cea mai mare importanţă. Şi mai greu de prins, dar şi mai atrăgătoare sînt cazurile în care subiectul i-a fost furnizat autorului de observaţii proprii şi de evenimente proprii. În această privinţă, pentru cercetare contează iarăşi ca un imbold deosebit hotărîtorul concept de bază: relaţia operă-autor. A fost adunat astfel, tocmai în legătură cu cei mai mari scriitori, un material infinit de bogat, menit să demonstreze că, în materie de subiect, operele literare sînt dependente de viaţa autorului.

Lipsa de autonomie a autorilor, atît de frecventă în ceea ce priveşte găsirea subiectului, nu poate induce în eroare decît pe un profan sau pe un om fără sensibilitate artistică. Dacă Paul Albrecht şi-a închinat întreaga viaţă sarcinii de a descoperi toate dependenţele lui Lessing (nu numai cele privitoare la subiect, ci şi cele privitoare la idei şi la limbaj), acţiunea în sine a fost cît se poate de profitabilă şi de folositoare. Dar faptul că Albrecht a desfăşurat această activitate crezînd că-l va putea stigmatiza pe Lessing ca pe o minte meschină, necreatoare, ba chiar ca pe un hoţ spiritual, l-a osîndit pe autor, nu pe obiectul lui. Albrecht a dat lucrării sale în şase volume titlul *Lessings Plagiate*. Dacă orice preluare de subiect ar fi un plagiat, atunci n-ar mai exista aproape nici un scriitor care să nu se facă vinovat de o asemenea infracţiune. Şi dacă am mai adăuga, ca Albrecht, toate împrumuturile de idei şi de limbaj, atunci am fi cu toţii în permanenţă plagiatori. Desigur, nu este pretutindeni uşor de determinat unde s-a depăşit hotarul împrumuturilor şi preluărilor permise şi unde începe terenul nepermis. Pentru istoria muzicii, situaţia este poate încă şi mai dificilă în această privinţă. Beethoven, cînd foloseşte subit un motiv din *Messias* de Händel, săvîrşeşte un plagiat. Totuşi, nu trebuie să vedem în asta ceva condamnabil şi nu trebuie să credem că Beethoven, într-o zi neproductivă, a vrut să le vină în ajutor aripilor propriei sale imaginaţii recurgînd la pene străine. Tocmai faptul că motivul se recunoaşte uşor ne face să vedem în plagiat, într-un asemenea caz, mai degrabă o trimitere voită, precum şi un omagiu. În istoria literaturii, cazul plagiatului este destul de frecvent. Dar trebuie să

fim conștienți de faptul că noțiunea de proprietate intelectuală și de protecție a drepturilor de autor este foarte tînără și că epocile trecute judecă în această problemă altfel decît noi. În ciuda străşniciei concepțiilor noastre, orice succes artistic deosebit stîrnește imediat un val de imitatori dornici de cîștig, care adeseori depășesc hotarele domeniului permis. Dar chiar și cei mari se văd învinovățiți destul de des, încît din cînd în cînd lumea literară cunoaște zile de mare tensiune datorită unor procese de acest gen. Investigarea dependențelor referitoare la subiect, cercetarea izvoarelor, s-a cam discreditat în ultima vreme. Nu pentru că a dus la concluzia regretabilă că bogăția de inventivitate a scriitorilor ar fi mai redusă decît se crede îndeobște. (De altfel, tocmai vremurile mai vechi, care nu au suferit cîtuși de puțin de supraproducție literară, au cunoscut o mai mare limitare în această privință decît cele noi.) Ceea ce a făcut ca cercetarea izvoarelor să fie atît de detestată a fost faptul că s-a mulțumit cu simpla constatare a unor relații între subiecte. Într-adevăr, prin aceasta nu s-a făcut nimic pentru înțelegerea artistică și încă prea puțin pentru istoria literaturii. Adevărata muncă ar trebui să înceapă abia acum. De ce a abordat autorul acest subiect, ce l-a sedus? Cum și de ce l-a prelucrat? Unii obișnuiesc să vorbească disprețuitor despre „materia primă", pe care autorul a găsit-o și căreia abia el i-a insuflat viață. Dar aceia trec cu vederea faptul că, — exceptînd cazurile în care s-a făcut apel la observații și trăiri proprii, — este vorba în general de un material gata elaborat. Un reportaj oarecare dintr-un ziar poate fi în sine la fel de convingător ca o operă de artă, care îl folosește ca izvor de subiect. Modificările devin astfel cu atît mai grăitoare pentru noile forțe formatoare puse în slujba operei. Analiza minuțioasă a modului în care este folosit izvorul în totalitate sau pe porțiuni, ca și observarea și interpretarea atentă a tuturor modificărilor pot duce la constatări bogate referitoare pe de o parte la operă și, prin ea, la esența poeticului, iar pe de altă parte, referitoare la autor, la curent, la epocă. Disprețul, la modă astăzi, pentru cercetarea izvoarelor se explică lesne ca reacție împotriva practicii lipsite de orizont spiritual a epocilor mai vechi.

Ea apare însă ca nedreptate și ca îngustime de minte față de bogatele posibilități oferite de terenul ferm al cercetării subiectului. Ce perspective noi se mai pot dobîndi chiar pentru Goethe, a reieșit, spre surpriza pînă și a istoriografilor literari, din cercetările amănunțite ale lui Ernst Beutler; menționăm numai studiile *Die Kindsmörderin* sau *Das ertrunkene Mädchen* (din *Essays um Goethe*).

În edițiile critice se găsesc indicate în prefață sau în aparatul critic izvoarele operei în ceea ce privește subiectul. Cîtăva vreme au fost la modă lucrări care tratau despre ISTORIA UNUI SUBIECT în literatură și care comentau multiplele sale prelucrări. Dar avînd în vedere importanța subordonată pe care tot ceea ce ține de subiect o are în literatură, rostul și justificarea unor astfel de cărți rămîn totuși, de cele mai multe ori, foarte limitate. Dacă centrul de greutate se află într-adevăr în mutațiile pe care le cunoaște subiectul ca atare, atunci poate lua naștere, eventual, ceva ce s-ar putea numi „istoria" sa. Dar interesul este absorbit atunci de ceva extraliterar, iar operele izolate nu se mai pot înfățișa privirii noastre ca opere de artă originale, închegate în sine. Dacă facem însă încercarea de a obține prin cercetare totalitatea lor, atunci legătura realizată de subiect, care ar trebui să constituie cheagul, se dovedește a fi peste măsură de inconsistentă, iar cartea se desmembrează în capitole separate. În calitate de culegeri de materiale, lucrările ambelor orientări își păstrează valoarea lor.

2. Motivul

Cuvîntul „motiv" face parte din vocabularul cotidian, și anume cu cele mai variate semnificații. Prin „motivul unei acțiuni" se înțeleg impulsurile. În alt sens, și în arta fotografică se vorbește despre un motiv. Calitatea formei, care se află aici chiar în noțiune, apare în chip și mai predominant atunci cînd vorbește despre un motiv muzicianul. El înțelege prin acest cuvînt o succesiune de tonuri, coerentă și

caracteristică, și care face trimitere imediat la totalități mai elevate, mai cuprinzătoare, ca tema sau melodia.

În limbajul științei literaturii, termenul se întîlnește extraordinar de frecvent. A devenit chiar noțiunea centrală a cercetării basmelor. Anume, cercetătorii au observat, pe măsură ce au făcut cunoștință tot mai bine cu basmele celor mai diferite popoare, nu numai că aceleași basme reapăreau ici și colo în întregime, dar că unele mici trăsături se repetau. Ele reprezentau unități, care apăreau în cele mai variate contexte. Cercetătorii au mers chiar atît de departe încît au considerat basmul ca pe o compoziție caleidoscopică alcătuită din astfel de unități autonome și diferit înveșmîntabile.

Dăm cîteva exemple de astfel de unități. Cineva, care a lipsit mult timp, se înapoiază. Nimeni nu-l recunoaște. Dar el arată jumătatea unui inel, care la plecare fusese frînt în două, și această jumătate se potrivește exact cu cealaltă, cu cea păstrată de persoana rămasă acasă. Și acum, cel care s-a înapoiat este recunoscut și confirmat. Sau este căutată o persoană, care a pierdut un condur. Condurul nu-i vine bine nimănui, oricîte încercări s-ar face, pînă ce în sfîrșit îi vine ca turnat unei fete, din partea căreia anturajul ei nu se aștepta la nimic deosebit. Și acum ea este recunoscută și confirmată ca fiind cea căutată. Sau cineva se pomenește în fața unei probleme insolubile. Și iată că-i apare o ființă supranaturală și îi dă unul sau mai multe obiecte fermecate, cu ajutorul cărora personajul reușește apoi să rezolve problema.

Aceste unități sînt denumite „motive". Cînd le întîlnim într-un basm sau în orice altă operă literară, ele au formă concretă. De pildă: este vorba despre acest cavaler, care a plecat în Țara Sfîntă, și despre această soție a lui, care poartă acest nume anumit, și despre acest inel anumit, pe care l-au împărțit la despărțire. Dar recunoaștem motivul și atunci cînd este vorba de alte personaje și locuri și împrejurări. După cum am văzut, un subiect este determinat după loc, timp și personaje. Subiectul tragediei *Romeo și Julieta* este povestea acestui tînăr pe nume Romeo și a acestei fete pe nume Julieta, care sînt odraslele acestor părinți,

trăiesc în acest oraș din Italia și au cutare și cutare soartă. Pe de altă parte ne dăm seama că motivul nu este stabilit și concretizat. Îl sesizăm abia cînd facem abstracție de o eventuală determinare individuală. Ce rămîne după aceea ca motiv este de o remarcabilă soliditate structurală. Este o situație tipică și care se poate repeta oricînd. Un subiect poate conține și va conține multe motive. Astfel, în subiectul „Romeo și Julieta", dragostea dintre vlăstarele unor familii vrăjmașe este un motiv. Îl găsim în nenumărate opere literare și deci în nenumărate contexte individuale. Tot așa, moartea aparentă greșit înțeleasă este un motiv pe care, de la Piram și Tisbe încoace, îl întîlnim mereu în literatură.

Fiecare completare concretă a unui anumit motiv se numește „trăsătură". Cercetarea basmelor a observat că asemenea trăsături rămîn adeseori cuplate în mod tipic cu motivul. Așa se petrec lucrurile de pildă în primul nostru exemplu, cel cu recunoașterea cu ajutorul inelului, recunoaștere care are loc tocmai în ziua nunții soției rămase acasă. Sau în motivul morții aparente greșit înțelese, unde este frecventă trăsătura ca partenerul în dragoste să înțeleagă greșit moartea aparentă a celuilalt, provocată în scopul de a-l salva.

Motivul este o situație care se repetă, tipică și deci omenește plină de tîlc. Pe acest caracter de situație se fundamentează faptul că motivele fac trimitere la un „înainte" și la un „după". Situația s-a produs, iar tensiunea ei cere o soluție. Motivele sînt astfel înzestrate cu o forță motoare, care le justifică, în definitiv, denumirea (derivată din latinescul *movere*).

Se întîmplă cîteodată ca tensiunea acțiunii, dată de un motiv, să nu fie rezolvată în operă, ca acțiunea să ia altă direcție. Atunci vorbim despre un „motiv orb". Acesta se folosește adeseori la începutul pieselor de teatru și al filmelor, pentru a produce tensiune sau pentru a-l pune în mod intenționat pe spectator pe o pistă falsă. În piesa de teatru portugheză *Frei Luiz de Sousa* de Almeida Garrett se găsește la sfîrșitul actului I un motiv orb: incendierea propriei case de către Manuel de Sousa. După cum se subliniază în mod limpede, este un semnal, o provocare adresată guvernanților.

Ne face așadar să așteptăm consecințele acțiunii, dar așteptările respective nu sînt împlinite. Aspectul politic dispare cu totul; nici un cuvînt nu mai aduce vorba despre el. Nu înseamnă însă că este neîntemeiat și că un motiv orb nu poate îndeplini funcții importante pentru întreg. În *Frei Luiz de Sousa*, efectul teatral este una dintre aceste funcții (bineînțeles, nu cea hotărîtoare). Astfel recunoaștem o calitate deosebită a motivului în general: în afară de unitatea sa structurală ca situație tipică și semnificativă, în afară de caracterul său concret în cazul respectiv și în afară de faptul că trimite dincolo de el însuși, este caracterizat de un conținut special, care favorizează folosirea sa în anumite genuri. După părerea noastră, recunoașterea după condurul care vine bine este un motiv tipic de basm. Ne aflăm în cea mai autentică atmosferă de basm, care nu ne lasă să formulăm obiecția că există nenumărați oameni cu aceeași măsură la încălțăminte: în basm, condurul nu-i vine bine decît unui singur om, și invers: cui îi vine bine condurul, acela este cel căutat. În schimb, motivul fraților învrăjbiți pare să aibă, la prima vedere, datorită tensiunii sale, o afinitate electivă cu teatrul. Literatura dramatică a mișcării *Sturm und Drang* l-a folosit într-adevăr cu predilecție, și nici chiar în opera lui Shakespeare nu este rar. Dar am face o generalizare pripită dacă am considera că motivul fraților învrăjbiți are, din această cauză, un caracter pur dramatic. Rolul pe care îl joacă în istoria romanului nu este cu mult mai mic; este suficient să menționăm cîteva opere notabile, precum *The Master of Ballantrae* de R. S. Stevenson, *Esáu e Jakob* de Machado de Assis, *Pitt und Fox* de Friedrich Huch, cărora li s-ar putea alătura multe altele; ca dușmănie între două surori gemene, motivul acesta apare de pildă în *Perpetua* de W. von Scholz.

Literatura dramatică a mișcării *Sturm und Drang* se distinge prin atașarea altor motive comune la motivul fraților și prin completarea lui cu ajutorul unor trăsături identice. Foarte limitat este și numărul motivelor cuplate strîns între ele în literatura dramatică inspirată din capriciile destinului; au fost identificate următoarele motive principale: asasinarea unei rude, înapoierea acasă a unei persoane cre-

zute moarte, incestul, prezicerea unei crime sau a unei nenorociri, blestemul care plutește asupra unei familii.

Un motiv agreat în balada din secolul al XVIII-lea este întîlnirea unui îndrăgostit cu duhul partenerului mort. Citățm baladele engleze *Fair Margaret and sweet William* și *William's Ghost* (care puteau fi găsite în culegerea lui Percy), *Adelstan und Röschen* de Hölty, *Lenore* de Bürger (cf. apoi și *Les constantes amours d'Alix et d'Alexis* de Moncrif; *Marianne* de Gleim; *Der untreue Knabe* de Goethe ș.a.). Motivul evoluează întotdeauna în aceeași direcție: supraviețuitorul moare și el. În schimb, motivarea motivului este variată: apariția duhului ba este răzbunare pentru infidelitate, ba este condiționată de tînguirea peste măsură a supraviețuitorului, iar uneori făgăduința de fidelitate formulată de mort îl scoate pe acesta din groapă. Cînd Brentano dă motivului o tratare care se depărtează cu totul de o tradiție atît de fermă (în *Auf dem Rhein*), ne simțim ispitiți să și vedem în procedarea lui manifestarea unei puternice substanțe literare.

Nu trebuie însă să ne așteptăm ca orice motiv să conțină prin el însuși un caracter clar al genului respectiv. Dar o cercetare mai adîncită în această direcție mai promite totuși și alte constatări.

Dacă, ținînd privirea îndreptată spre desfășurarea acțiunii, examinăm motivele dintr-o operă literară, constatăm curînd că ele au o importanță variată. Există motive care stau în centrul operei, în sensul că întreaga operă este organizată pornind de la ele. Romanistul Petriconi le denumește „teme" și a arătat cu ajutorul unui exemplu (tema „inocența dusă în ispită") fertilitatea unei metode comparative în acest sens. Într-adevăr, aici dispar obiecțiunile care se formulau înainte împotriva „istoriilor unor subiecte": operele cu aceeași temă se juxtapun cu necesitate lăuntrică. Egalitatea exterioară în ceea ce privește subiectul nu este cîtuși de puțin necesară. Prezentarea lui Petriconi surprinde pur și simplu prin dovada convingătoare a existenței unor conexiuni, și mai surprinde apoi și prin cîștigul bogat pe care îl aduce pentru interpretarea unei anumite opere, cînd este privită într-un asemenea cadru (germaniștii au cîte

ceva de învățat din interpretarea „tragediei Margaretei"), și ne convinge de faptul că odată cu identitatea recunoscută a motivului central sesizăm corelații lăuntrice în istoria literaturii. Ni se pare, bineînțeles, necesar să facem distincție între noțiunile „motiv" (respectiv „motiv central") și „temă". Motivul este schema unei situații concrete; tema este abstractă și desemnează ca noțiune domeniul ideal, în care poate fi înscrisă opera. Motivul central în *Stella* de Goethe este „bărbatul între două femei", iar ca temă se poate indica „dragostea umană" sau „omul care iubește". Adeseori, motivele ne-centrale ale unei opere nu se mai pot separa în motive cuplate cu motivul central și în motive care nu sînt decît pură umplutură.

Pînă aici, motivele au fost considerate numai din punctul de vedere al conducerii acțiunii. Mai sînt însă, evident, și alte aspecte sub care trebuie considerate.

În *Genoveva*, Tieck ne duce pe cîmpul de bătaie de la Poitiers și o aduce în scenă pe femeia comandantului de oști al maurilor, care și-a urmat stăpînul deghizată. Din dragoste pentru el și încolțită de patima unui comandant de oști creștin, se înjunghie lîngă cadavrul iubitului ei. Această sinucidere determinată de fidelitatea în dragoste este, din punctul de vedere al acțiunii, unul din multele motive de umplutură ale piesei lui Tieck. Dar simțim că pentru totalitatea operei este „într-un fel sau altul" mai important decît unele motive care își au locul ferm în desfășurarea acțiunii, ca de pildă cel al vrăjitoarei, care, cu ajutorul oglinzii ei fermecate, îl face pe contele Siegfried să creadă că Genoveva i-a fost necredincioasă. Ajungem foarte repede la celelalte aspecte ale motivelor dacă abordăm motivele lirice. Căci atîta timp cît am urmărit transcenderea motivului numai ca desfășurare a fabulației, am rămas în mod necesar în sfera genului dramatic și a celui epic, ca genuri pragmatice, adică genuri pentru care este caracteristică o acțiune în desfășurare.

De fapt, și în lirică vorbim de motive. Așa numim de pildă curgerea rîului, mormîntul, noaptea, răsăritul soarelui, despărțirea etc. Ca să fie motive adevărate, trebuie privite, bineînțeles, ca situații semnificative. Transcenderea lor nu

constă însă numai într-o continuare a situației corespunzător acțiunii, ci și în faptul că ele devin trăirea unui suflet omenesc și se continuă lăuntric în oscilațiile lor.

Cînd, în *Heimat* de Hölderlin, se spune:

Am kühlen Bache, wo ich der Wellen Spiel,
Am Strome, wo ich gleiten die Schiffe sah,
Dort bin ich bald; ...[3]

este vorba, la corăbii, de o imagine care apare fugar împreună cu alte imagini. În următoarea poezie a lui Meyer, imaginea este mai amănunțită și mai închegată:

ZWEI SEGEL[4]

Zwei Segel erhellend
Die tiefblaue Bucht!
Zwei Segel sich schwellend
Zu ruhiger Flucht!

Wie eins in den Winden
Sich wölbt und bewegt,
Wird auch das Empfinden
Des andern erregt.

Begehrt eins zu hasten,
Das andre geht schnell,
Verlangt eins zu rasten,
Ruht auch sein Gesell.[5]

---

[3] Pe malul pîriului răcoros, unde am văzut jocul undelor, / Pe malul fluviului, unde am văzut lunecînd corăbiile, / Acolo voi fi curînd ... (germ.).

[4] Două vele (germ.).

[5] Două vele care deschid la culoare / Golful de un albastru închis! / Două vele care se umflă / Pentru o goană liniștită! // După cum una în vînturi / Se bolteşte şi se mişcă, / Tot aşa şi simțul / Celeilalte este stîrnit. // Dacă una dorește să se grăbească, / Cealaltă merge repede, / Dacă una vrea să se odihnească, / Se odihnește și tovarășa ei. (germ.)

Dar deosebirea nu rezidă numai în plasticitatea mai puternică. Cu toate că privitorul nu-și exprimă propriile percepții, ba nici nu apare ca „persoana I", configurarea realizată cu ajutorul limbajului dovedește, și încă într-o măsură mereu crescîndă, că „i s-a dat viață" imaginii. Prima strofă este încă pe de-a-ntregul obiectivă; în a doua, cuvintele „simțul celeilalte" au și început să însemne o adîncire a vizibilului pur. Iar în a treia strofă ajungem tot mai adînc într-un spațiu străbătut psihic, pînă ce în sfîrșit sincronismul mișcărilor apare ca o identitate de stare de spirit a două „tovarășe". Imaginea a devenit motiv. Dar apare o alta. Cu toate că nu vine în prim-plan o persoană I care să trăiască evenimentul, ci desfășurarea acestuia rămîne închisă cu totul în cercul procesului obiectiv, ea dobîndește totodată, dincolo de caracterul de motiv, un clar caracter de simbol.

Excurs: **Motivul nopții în patru poezii**

Ca probă concretă a apariției aceluiași motiv punem una lîngă alta patru poezii din literaturi și epoci diferite; este vorba de motivul nopții.

Addison: *HYMN*[6]

The spacious firmament on high,
With all the blue ethereal sky,
And spangled heavens, a shining frame,
Their great Original proclaim.
Th' unwearied Sun from day to day
Does his Creator's power display;
And publishes to every land
The work of an Almighty hand.

Soon as the evening shades prevail,
The Moon takes up the wondrous tale;
And nightly to the listening Earth

[6] *Imn* (engl.).

BCU „M. EMINESCU" IAȘI

Repeats the story of her birth:
Whilst all the stars that round her burn,
And all the planets in their turn,
Confirm the tidings as they roll,
And spread the truth from pole to pole.

What though in solemn silence all
Move round the dark terrestrial ball;
What though nor real voice nor sound
Amidst their radiant orbs be found?
In Reason's ear they all rejoice
And utter forth a glorious voice;
For ever singing as they shine,
„The Hand that made us is divine".[7]

Marquesa d'Alorna[8] (poetă portugheză [1750—1839], care le-a atras concetățenilor săi atenția asupra preromantismului englez și german, devenind astfel o precursoare a romantismului portughez):

Como está sereno o Céu,
como sobe mansamente
a lua resplandecente,
e esclarece este jardim!

---

[7] Vastul firmament de deasupra, / Cu toată albastra boltă eterică, / Și cerul presărat cu paiete, o strălucitoare alcătuire, / Își proclamă mărețul Ziditor. / Neobositul Soare, zi de zi, / Etalează puterea Creatorului său; / Și vestește pe tot pământul / Lucrarea unei mîini Atotputinte. // De îndată ce umbrele serii triumfă, / Luna preia minunata povestire; / Și, pe întuneric, Pământului care ascultă / Îi repetă istoria nașterii ei: / În timp ce toate stelele care ard în jurul ei, / Și toate planetele, la rîndul lor, / Adeveresc veștile, tot rotindu-se; / Și răspîndesc adevărul de la pol la pol. // Ce dacă, într-o tăcere solemnă, toate / Se mișcă în jurul întunecatului glob terestru? / Ce dacă nici glas, nici sunet adevărat / Nu se întîlnește pe orbitele lor luminoase? / În urechea Rațiunii toate se bucură / Și fac să răsune un glas glorios, / Care cîntă veșnic în timp ce strălucesc: / „Mîna care ne-a făcut este divină" (engl.).

[8] Marchiza de Alorna (port.).

Os ventos adormeceram;
das frescas águas do rio
interrompe o murmurio
de longe o som de um clarim.

Acordam minhas ideias,
que abrangem a Natureza,
e esta nocturna beleza
vem meu estro incendiar.

Mas se à lira lanço a mão,
apagadas esperanças
me apontam cruéis lembranças,
e choro em vez de cantar. [9]

Joseph von Eichendorff: *MONDNACHT* [10]

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküsst,
Dass sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müsst'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus. [11]

---

[9] Ce senin este Cerul, / ce lin se suie / luna strălucitoare, / și luminează această grădină! // Vînturile au adormit; / apele răcoroase ale riului / întrerup cu murmurul lor / de departe sunetul unei goarne. // Mi se trezesc gîndurile, / care îmbrățișează Natura, / iar această frumusețe nocturnă / îmi aprinde mintea. // Dar dacă spre liră îmi întind mîna, / speranțe stinse / îmi stîrnesc crude amintiri, / și plîng în loc să cînt. (port.)

[10] Noapte cu lună (germ.).

[11] Părea că Cerul / A sărutat în tăcere Glia, / Că ea, în licărul florilor / Trebuie să-l viseze. // Aerul a străbătut cîmpiile, / Spicele s-au legănat lin, / Au foșnit încet pădurile, / Atît de clar înstelată era noaptea. // Iar sufletul meu și-a întins / Larg aripile, / A zburat prin cîmpul tăcut, / Ca și cum ar fi zburat spre casă. (germ.)

Baudelaire: *RECUEILLEMENT* [12]

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamais le Soir; il descend; le voici:
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche! [13]

---

[12] Reculegere (fr.).

[13] Fii cuminte, o, Durerea mea, şi stai mai liniştită. / Ai cerut să vină Seara; ea coboară; iat-o: / O atmosferă întunecată învăluie oraşul, / Aducîndu-le unora pacea, altora grija. // În timp ce mulţimea josnică a muritorilor, / Sub biciul Plăcerii, acest călău fără îndurare, / Se duce să culeagă remuşcări în petrecerea servilă, / Tu, Durerea mea, dă-mi mîna: vino pe aici, // Departe de ei. Priveşte cum se înclină Anii defuncţi, / Pe balcoanele cerului, în veşminte învechite; / Cum se iveşte din fundul apelor Regretul zîmbitor; // Soarele muribund cum adoarme sub o arcadă; / Şi, ca un lung linţoliu care se tîrăşte la Răsărit, / Ascultă, scumpa mea, ascultă cum păşeşte blinda Noapte! (fr.) — Traducere în versuri, de Barbu Nemţeanu (sub titlul *Înseninare*): Durere, fii cuminte şi nu-ţi ieşi din fire. / Doreai să vină seara; priveşte-o, a venit; / În vinătă-nnoptare oraşul s-a-nvelit, / Dînd unora odihnă şi altora mîhnire. // În vreme ce mulţimea de muritori mişei, / Sub bicele Plăcerii, călău fără-ndurare, / Culege Remuşcarea, la josnica serbare, / Durerea mea, dă-mi mîna, noi să fugim de ei, // Hai să fugim. Priveşte cum anii morţi se pleacă, / În straie-mbătrînite, pe-al cerului pridvor, / Din apă cum se-nalţă Regretul zîmbitor, // Şi Soarele cum scade, sub boltă să se culce ... / Şi ca un lung linţoliu din Orient cînd pleacă, / Auzi, auzi tu, scumpo, cum vine noaptea dulce? (Din volumul: Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal — Florile răului*, ediţie bilingvă, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1968, p. 481).

Patru configurări ale aceluiași motiv, dar deosebirile sar în ochi. Ele rezidă în primul rînd în ceea ce s-ar putea numi „desfășurarea obiectuală a motivului". La Addison devin vizibili mai cu seamă aștrii: luna, stelele, planetele, — cu care prilej frapează, ca particularitate, faptul că sistemul cosmic copernician nu este încă luat în considerare; această întîrziere de cîteva secole apare și în alte literaturi. Ca determinante ale evenimentelor iese în evidență mișcarea aștrilor, apoi lumina lor și mai ales vorbirea lor. Chiar și numai mișcarea, apoi și expresia „de la pol la pol" indică faptul că aici nu este vorba de configurarea rezultată dintr-o anumită trăire, că mai degrabă sînt depășite hotarele experienței senzoriale și că gîndul ajută la zugrăvirea plasticului. În schimb, celelalte trei poezii desfășoară obiectualitatea din punctul de vedere determinat al unei persoane I care trăiește evenimentele. La Addison, această persoană I lipsește în mod semnificativ; punctul de fugă este *the Reason*.[14]

La Marquesa d'Alorna sînt trăite ca obiectualitate cerul senin, luna luminoasă, calmul vîntului, murmurul apei, sunetul unei goarne. În poezia lui Eichendorff sînt de asemenea senzații tactile, acustice și optice, care iau parte în strofa a doua la trăirea nopții; în strofa introductivă, însă, trăirea s-a produs cu alte straturi ale sufletului; obiectualitatea acestei poezii cuprinde mai mult decît o serie de obiecte din natură trăibile senzorial. Acestea, în măsura în care apar ulterior, sînt mai puțin diferențiate și limitate decît în poezia portugheză, și totodată peisajul este incomparabil mai vast și mai deschis.

La Baudelaire, în sfîrșit, se suprapun mai multe straturi de trăire. Locul acțiunii este mai întîi orașul; apoi îl părăsim și ne pomenim într-un peisaj vast, peste care se bolțește cerul. Pretutindeni se petrece cîte ceva; poezia este cea mai plină de mișcare dintre cele trei moderne (Addison rămîne, bineînțeles, neegalat în această privință). La Marquesa d'Alorna, statica o creează chiar introducerea: *Como está sereno o Céu;* la Eichendorff, totul se încheagă într-o stare

[14] Rațiunea (engl.).

de lucruri, la sfîrșitul strofei a doua: *So sternklar war die Nacht.* La Baudelaire, așa cum cei care trăiesc evenimentele îndeplinesc o mișcare spațială, tot așa și obiectualitățile se află în mișcare spațială: de la *descendre* a serii se trece prin *pencher, surgir, s'endormir, traîner,* pînă la *marcher* al nopții. Aceste obiectualități sînt însă de un tip cu totul altul decît obiectele din natură la Marquesa d'Alorna și chiar la Eichendorff. În măsura în care asemenea obiectualități se înfățișează privirii în general, ele nu sînt decît o determinare a locului pentru ființe de o natură cu totul specifică: gîdele *Plaisir,* anii defuncți, regretul.

Problema obiectualității duce în mod obligator la cealaltă: care este de fapt obiectul trăirii?

La Addison, toate vocile se unesc într-un mesaj, care este proclamat și pe care îl preia urechea aceleiași *Reason:* proslăvirea Creatorului divin. Lucrurile care sînt prezente în noapte nu sînt trăite deloc în specificitatea lor (care nu există în lumea acestei poezii). Nu există nici valori creatoare de atmosferă nocturnă. În general, noaptea nu este aici antiteza zilei, așa cum se resimte atît de clar acest lucru în celelalte trei poezii. A fi noapte înseamnă aici mai degrabă că există niște lucruri deosebite, ca luna, stelele, planetele, ce vestesc acum slava Creatorului, pe care în timpul zilei au vestit-o cerul albastru și soarele. În fond, — așa ar trebui să ne spunem, — aici noaptea nu este trăită deloc ca motiv închis, ca fenomen cu fire proprie. Ea este scena, suprafața, pe care pășește corul vorbitorilor.

Cu totul altfel se petrec lucrurile la Marquesa d'Alorna. Aici totul se încheagă ca noapte, ca această frumusețe nocturnă. Ar fi prea puțin dacă am spune că aici o unitate a fost trăită pur estetic. Căci mai întîi existența nopții este resimțită ca „existența naturii". Prin aceasta însă, în statica atît de marcată la început pătrunde o trăsătură dinamică. A fi natură înseamnă, în lumea acestei poezii, a fi plin de mișcare, și astfel în trăire forțele din natură se revarsă asupra eului și trezesc în el o însuflețire creatoare. Dar între om și natură se cască acum o prăpastie. Omul nu poate vibra exact în același ritm, nu se poate dărui complet. Este încărcat cu istorie, cu amintiri și experiențe, care acum

năvălesc și se dovedesc a fi incomparabil mai puternice decît frumusețea nopții. Antiteza dintre trăirea nopții și cea a persoanei I este problema propriu-zisă a vorbitorului.

Am văzut că diferitele experiențe senzoriale sînt mult mai puțin conturate la Eichendorff decît la Marquesa d'Alorna. Înseși lucrurile sînt mai nedefinite: de pildă, cuvîntul *so*[15] din versul 4 al strofei II nu trebuie luat deloc în sensul său „uzual", ca urmare logică, ci numai ca expresie a unei referiri nedefinite. Apoi, o deosebire între cele două poezii constă în faptul că aici nu se ajunge la trăirea unitară a nopții abia în decursul desfășurării poeziei, ci că această trăire precede, fiind în fond dată chiar odată cu titlul. Prima strofă vădește însă și ea că aici nu este vorba de o trăire estetică a naturii, respectiv a peisajului. Trăim evenimentul mitic al sărutării nupțiale între cer și pămînt, așa încît tuturor trăirilor individuale următoare din strofa II, referirea la cer le este imanentă. Faptului mitic, care este specificitatea acestei nopți clar înstelate, persoana I care trăiește evenimentele i se dăruiește cu totul. Aici nu mai domnește nici o separație între natură și om. Și există în om straturi, care răspund activ chemării cerului, astfel produse: sufletul omului care trăiește evenimentele urmează chemarea, omul trăiește o îndepărtare, un *„extasis"*, dacă luăm cuvîntul în sensul lui primordial. Ca și cum sufletul ar zbura „spre casă". Acest „spre casă" al sufletului este însă patria cerească. Astfel, trăirea nopții nu este o simplă trăire a naturii, ca la Marquesa d'Alorna, ci o trăire în fond religioasă. Ca la Addison, trebuie să spunem; dar deosebirea profundă constă în aceea că această trăire religioasă nu se produce decît prin faptul că noaptea (obiectele din natură și evenimentele) este trăită în particularitatea ei.

În timp ce în aceste două ultime poezii eul liric nu devine evident decît către sfîrșit, la Baudelaire el ne întîmpină încă de la început. Ne întîmpină chiar într-un ciudat dualism: ca vorbitor care avertizează, arată, călăuzește, și ca *Douleur*, care face parte din el, care reprezintă o individualitate pro-

[15] Atît de (germ.).

prie cu corporalitate proprie. Spațiul acestei poezii este un spațiu mitic, cu dimensiuni ciudat de mari, prin care păşesc, aproape ca niște zei antici, fenomenele naturii: *Soir, Soleil, Nuit,* dar și conținuturi sufletești, tot de dimensiuni mari, ca *Douleur, défuntes Années, Regret,* și iarăși forțe ale vieții, ca *Plaisir.* Noaptea este o ființă mitică: mai multe nu se spun direct despre ea, în timp ce Marquesa d'Alorna și Eichendorff au exprimat mai precis natura ei. Dar la Baudelaire se mai dă totuși și mai mult; dacă nu prin cuvinte, măcar prin configurare. Tot ceea ce precede, ceea ce există în spațiul acestei poezii, operează numai ca o pregătire a sosirii nopții: simțim o intensificare (la care forma de sonet contribuie minunat): noaptea apare oarecum ca o suverană, superioară tuturor celorlalte ființe. Ea nu folosește violența; dar atributele ei *(douce, long linceul)* făgăduiesc adăpost, ocrotire, *recueillement.*

Astfel, efectul nopții, care în celelalte două poezii devenise atît de evident și care aici parcă nici n-ar fi exprimat, în fond este totuși configurat împreună cu restul. Iarăși se dovedește a fi extrem de semnificativ titlul, care numește tocmai centrul secret al poeziei. Pe de altă parte, în timpul poeziei are loc o mutație clară în raportul dintre eul liric și durerea sa. La început, aceasta este neliniștită, pretențioasă, i se adresează un avertisment. Apoi se ajunge la o confidențială luare de mînă, și în sfîrșit i se spune *ma chère* [16]. Apropierea nopții a potolit durerea, a împăcat eul liric cu durerea și a dus la o comuniune intimă.

La Addison, noaptea a fost o scenă, pe care ceva a devenit trăibil, — și anume pentru *the Reason,* — ceva ce numai noapte nu era. La Marquesa d'Alorna trăirea nopții, cît de specifică și de puternică a fost, s-a dovedit totuși că nu e în stare să-l atragă pe om cu totul în vraja sa. La Eichendorff, omul s-a dăruit pe de-a-ntregul; dar tocmai prin intensitatea trăirii nopții a devenit vizibil ceva ce se afla în spatele nopții și care a acționat prin ea: patria cerească a sufletului. La Baudelaire nu există nimic dincolo de noapte, ci numai

[16] Scumpa mea (fr.).

dincoace de ea și sub ea: în penultimul vers, privirea este silită să măsoare hotarele acestui spațiu. Și chiar dacă lumea a fost mai multiformă și mai antitetică decît în oricare din celelalte poezii, totul se petrece sub vraja acelei *douce Nuit*, care se apropie.

Am săvîrși o greșeală dacă am voi să extindem deosebirile observate în tratarea motivului și să facem din ele mărturii ale deosebirilor naționale în modul de a vedea lucrurile. Tot așa, analiza nu poate pretinde nici că a formulat ceva sigur cu privire la epocile în care au luat naștere poeziile: clasicismul (Addison), preromantismul (Marquesa d'Alorna), romantismul (Eichendorff), simbolismul (Baudelaire). Și nu are voie nici măcar să pretindă că a stabilit ceva cu privire la autori. Comparația a rămas întru totul în sfera poeziilor și nu a servit decît unei mai bune interpretări a lor. În fond, compararea motivului nu a atins decît cîteva straturi ale lor, nu totalitatea lor.

Și totuși vom recunoaște că această metodă de lucru poate deveni fertilă în continuare pentru acele probleme, dacă am avut grijă să procurăm un material suficient de cuprinzător. Filosoful Dilthey, căruia știința literaturii îi datorează atîtea sugestii, a văzut în cercetarea motivului metoda cea mai promițătoare a istoriei literaturii comparate. Chiar și pentru personalitatea autorului s-a ajuns pe această cale la rezultate importante. S-a constatat că, în opera întreagă a cîtorva autori, anumite motive s-au repetat. Așa, de pildă, s-a încercat interpretarea motivelor lui Wilhelm Raabe ca „expresie a concepției sale despre lume", și deosebit de ispititoare a părut cu siguranță această cale la un autor ca Shakespeare, la a cărui personalitate accesul nu este posibil decît prin operele sale.

Dar cercetarea motivelor ne poate feri și de o prea rapidă evadare din domeniile literare în cele personale. Căci aria motivelor lui Shakespeare nu ține în primul rînd de personalitatea și de concepția despre lume a lui William Shakespeare, ci de aria motivelor teatrului elisabetan. Iar Petriconi a dovedit, cu ajutorul motivului central al tragediei Margaretei, la Goethe, că acel motiv ține și el, în primul rînd, de o tradiție literară și că derivarea exclusivă din trăiri pesonale

este mai mult decît discutabilă. Ajungem chiar aici la constatări fundamentale: creația literară nu are loc într-un spațiu gol și nu este determinată numai de personalitatea autorului și de concepția lui despre lume, ci se realizează într-un domeniu gata umplut. După subiectele „mari", care s-au dovedit a fi vitale în domeniul literaturii dramatice, în motive se înfățișează un alt strat de plăsmuiri de forme literare, care acționează neîncetat în continuare. Desigur, chiar și pornind de aici se poate ajunge la istorie: Petriconi dovedește că motivul inocenței seduse nu putea să devină adevăratul motiv central al unor opere mari decît abia într-un climat spiritual cu totul deosebit, ca cel creat de secolul al XVIII-lea. Germanistul olandez Herman Meyer, în prelegerea sa inaugurală de la Universitatea din Amsterdam *De Levensavond als literair motief* (1947), a pus în același sens întrebarea dacă motivul amurgului vieții nu trebuie considerat semnalment spiritual al „realismului poetic". Cercetarea lui Petriconi pare să confirme făgăduiala cu care a încheiat Herman Meyer: „Cercetarea motivului literar, dacă este efectuată cu tactul necesar, mai poate contribui încă în foarte mare măsură la rezolvarea acestor probleme și a unor probleme asemănătoare, care se referă în ultimă instanță la morfologia culturii".

3. Laitmotivul, toposul, emblema

Ar fi fost simplu ca motivele centrale care se repetă într-o operă sau în totalitatea operelor unui autor să le denumim laitmotive. Noțiunea de LAITMOTIV face parte într-adevăr din limbajul de specialitate al științei literaturii; cuvîntul însuși a pătruns, în parte ca neologism, în parte ca barbarism, din limba germană în celelalte limbi. Termenul îi este familiar și profanului, ca denumire pentru o anumită tehnică în operele lui Richard Wagner și în cele ale wagnerienilor. Cu prilejul admiterii lui în terminologia literară de specialitate și-a modificat însă conținutul. Unii cercetă-

tori îl mai folosesc încă în sensul lui legitim. Alături de acesta mai este întîlnit destul de des ca denumire pentru o stare de lucruri mult mai restrînsă.

Cunoaștem, mai ales din romane și din povestiri, apariția repetată a unui obiect într-un pasaj semnificativ. Într-o nuvelă a lui Emil Strauss, privirea cade tot mereu pe un văl, care i-a servit chiar ca titlu povestirii. (Este renumitul „șoim", pe care Heyse, după cercetarea unei nuvele a lui Boccaccio, îl pretindea oricărei nuvele bune.) În romanul lui Proust *À la recherche du temps perdu*, o mică temă muzicală revine în mai multe pasaje. Goethe și-a înzestrat romanul *Die Wahlverwandtschaften* în modul cel mai artistic cu astfel de repetări. Recunoaștem limpede aici funcția lor liantă: sînt mijloace tehnice ale structurii. Menționăm de pildă paharul cu inițialele E și O.

Fenomenul este și mai cunoscut încă din romanul comic, unde slujește mai puțin alcătuirii decît rigidității personajului comic. La Fielding, Dickens ș.a., anumite personaje sînt înzestrate, cum s-a spus, cu cărți de vizită, pe care le prezintă la fiecare apariție a lor. Acestea pot fi expresii fixe, ca de pildă veșnica frază rostită de Mrs. Micawber: *„I never will desert Mr. Micawber"* [17] sau pot crește pînă la nivelul unor mici întîmplări repetate, ca de pildă primirea de „mici daruri onorifice" de către Mr. Dorrit, sau cearta fără sfîrșit a lui Miss Trotwood cu măgarii. S-a folosit pentru acest fenomen denumirea de „laitmotiv". Dar aici nici nu este vorba de motive adevărate. Căci tocmai în rigiditatea lor, în mărginirea lor, în faptul că nu se integrează în contexte, ci le întrerup, rezidă esența lor și efectul lor comic. Din acest abuz rezultă o îndatorire cu atît mai presantă de a defini precis expresiile „motiv" și „laitmotiv" în cazul folosirii lor specifice.

În domeniul cercetării motivului s-a ajuns la o manieră de lucru, care a fost ridicată în ultima vreme de către romanistul Ernst Robert Curtius la rangul de metodă autonomă. Curtius o numește CERCETAREA TOPOS-ULUI. *Topoi*

---

[17] N-am să-l părăsesc niciodată pe domnul Micawber (engl.).

sînt „clișee fixe sau scheme de gîndire și de exprimare", provenite din literatura antică și care pătrund, prin literatura latină medievală, în literaturile limbilor naționale ale Evului Mediu și apoi în cele ale Renașterii și ale barocului. Aici, fluviul tradiției se umflă considerabil prin afluențele venite din studierea intensivă nemijlocită a literaturii antice.

Materialul cunoscut pînă în prezent, — la care au contribuit comentariile și adnotările adăugate operelor literare medievale prin eforturile erudiților din secolul al XIX-lea, — este de pe acum uimitor. Sau mai degrabă uimitor numai pentru o concepție romanticizantă despre scriitor și despre literatură, care crede pretutindeni într-o creație cu totul nedeterminată, bazată pe trăirile afective ale sufletului individual. Prin cercetarea liricii trubadurilor și a literaturii baroce, această reprezentare fusese pusă temeinic la punct în ultimele decenii; cercetarea toposului aduce ca rezultat subsidiar încă o confirmare eficientă a faptului. Există un tezaur de imagini poetice, de formule și modalități tehnice fixe de prezentare, care pot fi învățate și pe care nici cel mai mare poet nu le disprețuiește. Cine nu cunoaște proveniența antică și mijlocirea retorică a acestui material poetic, ajunge la grave greșeli de interpretare, și cine nu se poate integra într-o asemenea practică a vieții literare, nu găsește niciodată accesul just la cele mai vaste tronsoane ale istoriei literaturii.

În rest, cercetarea topoi-lor, care se bazează așadar pe tradiția literară, nu netezește nicidecum deosebirile individuale dintre opere și dintre făuritorii lor. María Rosa Lida, o cercetătoare care s-a distins în acest domeniu, spune pe drept cuvînt: *„En cambio, los motivos que penetran en las letras modernas con el Renacimiento no pueden menos de dejarse impregnar de la exaltación del individuo, propia de ese momento histórico: de la voluntad del individuo y no del hábito escolar depende la elección de un tema o de una forma tradicional; individual es la elaboración del texto a que se ajusta, por ejemplo, un símil heredado, o el nuevo sentido con que se llena un molde transmitido; individual y no menos reveladora, la reducción o la complicación de un motivo, su realización*

más alta o su forma malograda; y cada una de esas expresiones individuales no sólo reflejan al poeta que las pensó, sino también retratan en conjunto el sector de la historia cultural a que pertenecen." [18]

Așadar se poate afirma fără ocol că abia semnificația termenului *tradicionalidad literaria* [19] oferă posibilitatea de a se sesiza specificul autorilor epocilor mai vechi. Noțiunea de *tradicionalidad literaria* a fost creată de către Menéndez Pidal, și nu-i facem lui Curtius o nedreptate dacă susținem că a dezvoltat pînă la stadiul de metodică limpede ceea ce fusese primit de la alții, mai ales de la unii cercetători ai literaturii medievale și de la cercetătorii germani care s-au ocupat de baroc în ultimii treizeci de ani.

Cercetarea topoi-lor are două aspecte. Pe de o parte, ea studiază tradiția literară a unor anumite imagini, motive sau și formule intelectuale, obiectual fixe; pe de alta, ea urmărește tradiția unor anumite modalități tehnice de prezentare. Al doilea aspect ne va preocupa mai tîrziu. Pentru cel dintîi dăm pe scurt cîteva exemple. Astfel, cercetarea formulei *puer senex* [20] de către Curtius a permis constatări interesante cu privire la modul de a concepe vîrstele vieții; totodată, paradoxul formulării a devenit concludent pentru climatul stilistic în care și-a găsit utilizare. O altă cercetare a lui Curtius a avut ca obiect topos-ul *natura mater generationis* [21], în care au fost interesante mai cu seamă reformulările datorate unor gînditori creștini. Pentru istoria literaturii a fost și mai concludentă tradiția *peisajului*

---

[18] În schimb, motivele care pătrund în literaturile moderne odată cu Renașterea sînt în mod necesar impregnate de exaltarea individului, proprie acestui moment istoric: de voința individului și nu de uzanța scolastică depinde alegerea unei teme, sau a unei forme tradiționale; individuală este elaborarea textului, la care se adaptează, de pildă, o comparație moștenită, sau sensul nou cu care se umple un tipar transmis; individuală și nu mai puțin revelatoare, reducerea sau complicarea unui motiv, realizarea lui pe deplin izbutită sau forma lui ratată; și fiecare din aceste expresii individuale nu numai că-l oglindește pe poetul care le-a gîndit, dar totodată portretizează în ansamblu sectorul istoriei culturale căruia îi aparțin. (span.)

[19] Tradiționalitate literară (span.).

[20] Copilul bătrîn (lat.).

[21] Natura [este] mama procreației (lat.).

plăcut. Uu decor peisager gata făcut a fost transmis peste secole, împreună cu anumite culise: pajiștile, pîrîiașul, adierea vîntului, cîntecul păsărelelor etc. Fără cunoașterea tradiției acestui topos, care devine uneori chiar adevăratul motiv, mai ales în lirica secolului al XVII-lea, toate cercetările, care vor să determine din astfel de scene simțul naturii la autorul respectiv, nimeresc în gol.

Pentru literatura spaniolă și portugheză sînt importante două studii pe care le-a dat la lumină María Rosa Lida: tradiția *del ruiseñor* [22] și cea *del ciervo herido y la fuente* [23]. În ambele cazuri a fost deosebit de interesant să urmărim învesmîntarea și răstălmăcirea creștină a acestor imagini încărcate inițial cu mitologie și etică antică.

În lirica spaniolă din *el Siglo de oro* [24], topos-ul cerbului rănit care vine la izvor servește la fiece pas pentru circumscrierea chinului sufletului creștin însingurat. Exemplul cel mai recent, pe care îl dă autoarea, sînt versurile scrise de Sor [25] Juana Inés de la Cruz:

Si ves el ciervo herido
que baja por el monte acelerado,
buscando, dolorido,
alivio al mal en un arroyo helado,
y sediente al cristal se precipita,
no en el alivio, en el dolor me imita. [26]

Ne putem aștepta pe drept cuvînt ca marele tezaur tradițional de formule de gîndire, imagini și motive să nu mai joace nici un rol pentru literatură începînd din secolul al XVIII-lea. Și totuși el nu piere pe de-a-ntregul. Pare că

---

[22] Privighetorii (span.).

[23] A cerbului rănit și a izvorului (span.).

[24] Secolul de aur (span.). — Este vorba de marea epocă a literaturii spaniole, care a ținut de la urcarea pe tron a lui Carol Quintul (1519) pînă la moartea lui Filip al IV-lea (1655).

[25] Sora (span.). — Este un apelativ folosit numai înaintea prenumelui unei călugărițe.

[26] Dacă vezi cerbul rănit / care coboară muntele în grabă, / căutînd, îndurerat, / alinarea răului la un pîriu înghețat, / și însetat se repede spre cleștar, / nu în alinare, ci în durere mă imită. (span.)

bogăția de semnificație a unora dintre acești *topoi* este atît de mare și de închegată și de impregnată emoțional, încît ei nu se mai pot pierde. Nu tradiția retorică îi ține în viață și poate că nici numai cultura literară a autorului modern. Căile nu vor putea fi stabilite decît arareori. Dar amprentele se păstrează, și dăm doar un mic exemplu, o poezie a lui C. F. Meyer, ca să arătăm cum se continuă tradiția imaginii cerbului rănit care vine la izvor.

IM WALDE

Es flimmert in den Ästen,
Der Birke Stamm erblinkt,
Nun weiss ich, dass im Westen
Die Sonne purpurn sinkt.

Dort muss ein Meer von Gluten
Der Abendhimmel sein,
Hier rinnt ein stilles Bluten
Um mich auf Moos und Stein. [27]

Se poate spune că poezia nu devine cît de cît inteligibilă dacă nu este văzută pe fundalul acelei tradiții. Autorul a simțit acest lucru și a mai modificat poezia încă de două ori. Dăm ultima versiune:

ABENDROT IM WALDE

In den Wald bin ich geflüchtet,
Ein zu Tod gehetztes Wild,
Da die letzte Glut der Sonne
Längs den glatten Stämmen quillt.

---

[27] *În pădure* // Se văd sclipiri în ramuri, / Trunchiul mesteacănului fulgeră, / Acum știu că la asfințit / Soarele se scufundă purpuriu. // Acolo o mare de vîlvătăi / Trebuie să fie cerul serii, / Aici curge o șiroire liniștită / În jurul meu pe muşchi și piatră (germ.).

Keuchend lieg' ich. Mir zu Seiten
Blutend, siehe, Moos und Stein —
Strömt das Blut aus meinen Wunden?
Oder ist's der Abendschein? [28]

Acum cititorul știe că este vorba de un vînat încolțit mortal, care sîngerează la izvorul din pădure. Dar mai rămîn unele lucruri nelămurite, mai cu seamă impulsul care a constituit îndemnul pentru configurarea motivului: abia din istoria topos-ului rezultă nucleul, și anume referirea tainică la chinul unui eu singuratic.

Din toate părțile și din toate literaturile vin în ultima vreme contribuții la cercetarea topoilor, pe care E. R. Curtius a adus-o acum pe un făgaș just și unitar. Să sperăm că astfel se deschide și un domeniu care, spre paguba istoriei literaturii umanismului și barocului, a fost neglijat: EMBLEMATICA.

Prin „emblemă" înțelegem un semn care se află subordonat unui anumit sens. *Emblemata* [29] umanistului italian Alciatus, tipărite pentru prima oară la Augsburg în anul 1531, au ajuns să aibă o importanță de neprețuit pentru literatură. Nu exagerăm dacă le numim o carte fundamentală a literaturii europene dintre Renaștere și preromantism. Numai din secolul al XVI-lea sînt cunoscute astăzi aproape 100 de ediții, și cu greu se poate cuprinde numărul culegerilor similare pe care le-a inspirat. Din sectorul german citățm culegerea lui Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum select.*, Köln, 1611—1613, și cea a lui Joachim Camerarius, *Symbolorum et Emblematum IV Partes*, Nürnberg, 1590 —1604; din cel spaniol, *Emblemas morales*, pe care le-au publicat Juan de Orozco în 1589 și fratele său Sebastián (Covarrubias) în 1610. Culegerea englezului Francis Quarles

---

[28] *Amurgul în pădure* // În pădure m-am refugiat, / Ca un vînat hăituit de moarte, / Cînd ultima văpaie a Scarelui / Se scurge de-a lungul crengilor netede. // Zac gîfîind. Alături de mine / Sîngerînd, iată mușchiul și piatra —/ Oare îmi curge sîngele din răni? / Sau e lumina amurgului? (germ.).

[29] Emblemele (lat.).

și cea a olandezului Jacob Cats, amîndouă din secolul al XVII-lea, au devenit cu adevărat cărți de căpătîi ale burgheziei.

Alciatus dă duzini întregi de imagini cioplite din gros, a căror semnificație este explicată prin versuri latinești. Mai tîrziu, versurilor li s-au adăugat comentarii latinești în proză, în care s-au adunat, cu o vastă erudiție, nenumărate citate din autori clasici, — o valoroasă muncă preliminară pentru cercetarea topoilor.

Găsim aici, de pildă, imaginea unui animal ciudat. Din versurile însoțitoare rezultă clar că ar fi vorba de un cameleon; sensul reiese însă chiar din legendă: *in adulatores*[30]. Cameleonul este aici un simbol al lingușirii. Sau vedem imaginea unui bărbat care stă în apă și se uită în sus, la crengile încărcate cu fructe ale unui pom, aflate deasupra lui. Este Tantal, care apare aici ca simbol al ideii de *avaritia*[31], îmbogățit acum și cu citate din Petronius Arbiter, Horațiu, Cornelius Gallus, P. Papinius Statius ș.a. În felul acesta au fost moralizate emblematic nenumărate legende antice.

Scriitorii din epoca barocului, precum și publicul instruit erau intim familiarizați cu emblematica. Fiecare aluzie corespunzătoare din literatură era înțeleasă, iar literatura era plină cu asemenea aluzii. Dăm numai două exemplu tîrzii. Într-o poezie a poetului german Christian Günther, adresată iubitei sale, se găsesc versurile:

Ein grünes Feld
Dient meinem Schilde
Zum Wappenbilde,
Bei dem ein Palmenbaum zwei Anker hält.[32]

---

[30] La adresa lingușitorilor (lat.).

[31] Zgircenie (lat.).

[32] Un cîmp verde / Slujește scutului meu / Drept stemă, / În care de un palmier sînt atîrnate două ancore. (germ.)

La poetul portughez Barbosa do Bocage (1765—1805), strofa a doua a poeziei *O Ciúme* (Gelozia) începe cu versurile:

Alterosas, frutíferas Palmeiras,
Vós, que na glória equivaleis aos Louros,
Vos, que sois dos Heróis mais cobiçadas
Que áureos Diademas, que reais Tesouros,
Escutai meus tormentos, meus queixumes ...[33]

Cititorul modern nu prea înțelege de ce vrea Günther să-și pună în stemă tocmai un palmier, — care, pentru Germania, este în orice caz un arbore foarte neobișnuit, — apoi de ce tocmai palmierii sînt arborii cei mai rîvniți la Bocage, și de ce poetul își debitează tocmai unor palmieri tînguirea. Răspunsul îl dă emblematica. La Alciatus găsim de pildă imaginea unui palmier. Versurile însoțitoare se încheie cu maxima, *quae complectitur totius Emblematis sententiam*[34]:

... mentis
qui constantis erit, praemia digna feret.[35]

Palmierul este simbolul noțiunii *constantia*, statornicia. De aceea o alege Günther în stema sa; de asemenea, toți cititorii de atunci înțelegeau sensul subtil din poezia lui Bocage: de ce autorul li se plînge tocmai palmierilor că iubita îi este necredincioasă. Multe subtilități din operele literare datînd chiar din epoca mai recentă nu devin inteligibile decît abia dacă cititorul s-a familiarizat cu emblematica.

---

[33] Ambițicși, rcănici palmieri, / Voi, care în glorie sînteți de-o seamă cu Laurii, / Voi, care sînteți mai rîvniți de către Eroi / Decît Diademele de aur, decît Comorile regești, / Ascultați-mi chinurile, tînguirile .. .(port.)

[34] ...care cuprinde înțelesul întregii embleme (lat.)

[35] ...cine va fi înzestrat cu un cuget statornic va primi vrednică răsplată (lat.).

4. Fabula

Termenul „fabulă" servește, pe de-o parte, ca denumire a acelor povestiri instructive care au ca eroi animale și al căror strămoș mitic este socotit a fi Esop. Știința literaturii mai folosește însă termenul și cu alt înțeles.

Cînd redăm „conținutul" unei opere narative, al unei piese de teatru, al unui roman, al unei balade, redarea este mai scurtă decît opera însăși. Arătarea conținutului își îndreaptă atenția unilateral asupra desfășurării evenimentelor și extrage din toate părțile operei, din descrieri, convorbiri, reflecții etc., și anume ca relatare, numai ceea ce este important pentru structura acțiunii. (În obligația de a concentra și de a unilateraliza rezidă valoarea pedagogică a relatărilor conținutului, practicate în școală, în timp ce valoarea lor pentru educația artistică, după cum am văzut, este redusă.)

Dacă încercăm să împingem desfășurarea acțiunii pînă la cea mai mare concizie cu putință, la pura sa schemă, obținem tocmai ceea ce știința literaturii obișnuiește să denumească FABULA unei opere.[36] Cu prilejul încercării practice de a efectua această operație ne dăm seama că destul de des trebuie să inversăm ordinea „conținutului". Opera începe poate, — și din motive care merită ulterior o explicație, — în mijlocul desfășurării, și recuperează mai tîrziu începutul. Prelucrarea fabulei ține de problemele tehnice pe care le are de rezolvat orice autor. Apoi, cu prilejul încercării de a determina fabula, se constată că orice precizare individuală și orice fixare spațială și temporală este lipsită de importanță pentru schema acțiunii. Se repetă, dar acum în cadrul mai mare al întregii opere, același lucru ca atunci cînd a avut loc extragerea și prelucrarea motivului.

Fabula, în acest sens, este una din cele mai vechi noțiuni ale științei literaturii. Aristotel o denumește *mythos*, Horațiu *forma*. Prin explicațiile comentatorilor lui Horațiu referi-

---

[36] În limba română, pentru această noțiune se preferă în general termenul „fabulație" sau „afabulație".

toare la acest pasaj s-au transmis din generație în generație denumirea, noțiunea și definiția fabulei. La explicațiile date acolo, că fabula este o schemă rezumativă și ordonatoare a acțiunii, s-ar mai putea adăuga numai, din punctul de vedere modern, că în fabulă devin vizibile motivele centrale.

Nu lipsesc mărturisirile autorilor cu privire la importanța pe care găsirea fabulei a avut-o pentru realizarea operei lor. Astfel, Balzac, în prefața la *Physiologie du mariage*, relatează că impresiile pe care le produsese în el cuvîntul „adulter" din *Codul civil* nu s-au putut transforma în energie creatoare decît atunci cînd i-a venit în minte fabula cu doi soți care, după o căsnicie de zece ani, sînt cuprinși pentru prima dată de dragoste reciprocă. Fabula a luat așadar naștere aici printr-o intuiție subită, și așa se petrec lucrurile frecvent.

Goethe relatează ceva asemănător cu privire la geneza romanului său *Werther*. Lui îi plutea de mai multă vreme prin fața ochilor minții un erou care, înzestrat cu cea mai rafinată sensibilitate, își trăiește viața, într-o oarecare măsură, din straturile cele mai profunde ale sufletului. Propria trăire a lui Goethe în natură și în artă și propria sa experiență în dragoste au contribuit cu oarecare material. Dar din atîta lucru nu putea să iasă o operă, deoarece mai lipsea schema desfășurării acțiunii. Atunci a auzit Goethe despre sinuciderea tînărului Jerusalem, care se hotărîse să-și curme viața din pricina orgoliului rănit și a unei iubiri nefericite, și acum fabula era concepută, tot printr-o intuiție subită, iar romanul era asigurat. Goethe însuși a formulat fabula: *„... darin ich einen jungen Menschen darstelle, der mit einer tiefen reinen Empfindung und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulationen untergräbt, bis er zuletzt durch dazwischentretende unglückliche Leidenschaften, besonders eine endlose Liebe, zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schiesst"*.[37] Expresiile

[37] „... în care înfățișez un tînăr care, înzestrat cu o sensibilitate profundă și pură, și cu o reală putere de pătrundere, se pierde în visuri cu ochii deschiși, se subminează prin speculații, pînă cînd în cele din urmă, zdruncinat de pasiuni nefericite, intervenite între timp, mai ales de o dragoste fără margini, își trage un glonte în cap" (germ.).

„verliert" [38], *„untergräbt"* [38], *„bis zuletzt"* [38] dovedesc destul de limpede caracterul structural al fabulei. Totodată, fabula, pe care n-am putea-o formula mai bine decît a formulat-o Goethe, dovedește că romanul trebuie citit ca romanul unui om plin de sensibilitate, nu ca cel al unei iubiri nefericite. Dragostea pentru o femeie logodită este un motiv cuplat, dar nu motivul central și nici măcar tema.

Într-un alt caz, dintr-o operă a lui Goethe, care a fost *„zu seinem grössten Teil bis aufs letzte Detail im Geiste durchgearbeitet"* [39], nu ne-a rămas mult mai mult decît fabula. În Italia i-a venit lui Goethe ideea unei piese de teatru despre Nausikaa. În timpul călătoriei spre Sicilia, Goethe s-a dedicat cu totul acestei opere, despre care a spus mai tîrziu (în capitolul *Aus der Erinnerung*, transcris în *Italienische Reise*): *„Es ist mir selbst nicht möglich, abzusehen, was ich daraus würde gemacht haben, aber ich war über den Plan bald mit mir einig. Der Hauptsinn war der, in der Nausikaa eine treffliche, von vielen umworbene Jungfrau darzustellen, die, sich keiner Neigung bewusst, alle Freier bisher ablehnend behandelt, durch einen seltsamen Fremdling aber gerührt, aus ihrem Zustand heraustritt und durch eine voreilige Äusserung ihrer Neigung sich kompromittiert, was die Situation vollkommen tragisch macht. Diese einfache Fabel sollte durch den Reichtum der subordinierten Motive und besonders durch das Meer- und Inselhafte der eigentlichen Ausführung und des besonderen Tons erfreulich werden."* [40] În continuare, Goethe mai dă și schema fiecărui act în parte.

---

[38] Se pierde; se subminează; pînă cînd în cele din urmă (germ.).

[39] ... prelucrată în cea mai mare parte în minte, pînă la cel mai mic amănunt (germ.).

[40] Nici eu însumi nu sînt în stare să-mi dau seama ce aș fi făcut din acest material, dar cu planul m-am declarat curînd de acord. Sensul principal a fost să înfățișez o fecioară foarte la locul ei, curtată de mulți, și care, nesimțind nici o înclinare, i-a respins pînă acum pe toți, dar tulburată de un străin ciudat, își părăsește atitudinea și se compromite printr-o manifestare pripită a înclinării ei, ceea ce face ca situația să ajungă cu totul tragică. Această fabulă simplă ar urma să devină agreabilă prin bogăția motivelor subordonate și mai ales prin caracterul marin și insular al realizării propriu-zise și al tonului decsebit. (germ.)

Goethe folosește noțiunea frecvent și aproape întotdeauna în același sens strict; în schimb, Schiller o folosește în autorecenzia sa despre *Hoții* într-un sens înrudit cu cel de prezentare amănunțită a conținutului. Abia mai tîrziu se apropie și el de limbajul goethean (cf. renumita expresie „fabula poetică" din scrisoarea către Goethe, din 4 aprilie 1797).

Argumentele sau prologurile care preced piesa de teatru renascentistă oferă și ele mai degrabă conținutul decît adevărata fabulă.

Am folosit mai sus, cînd a fost vorba de *Werther*, termenul TEMĂ, care fusese cuprins și el ca noțiune, cu cea mai mare claritate posibilă, în poeticile mai vechi. Tema romanului *Werther* este tînărul „sensibil", cea a *Iliadei* mînia lui Ahile, cea a *Odiseei* înapoierea lui Ulise, cea a *Lusiadei* descoperirea căii maritime spre Indii. Storm, într-o scrisoare către editorul G. Westermann, datată 6 octombrie 1876, separă foarte clar noțiunile „temă" și „fabulă": *„Den Titel der Novelle, deren Thema ich seit länger im Kopfe trage, könnte ich Ihnen zwar angeben, könnte Ihnen auch die Fabel skizzieren — sie wird jedenfalls heissen: Carsten Curator — ..."* [41]

Întrucît lirica nu are un conținut de evenimente, nu poate exista în ea o fabulă. În toate formele pragmatice, însă, deci în formele genului dramatic și ale celui epic, ea există în mod obligatoriu. Totuși, semnificația ei este diferită. În teatru, după cum ne dăm lesne seama, are cea mai mare importanță. Cu greu am putea găsi un dramaturg autentic, care să nu-și fi precizat cu claritate fabula piesei, înainte de a începe s-o scrie. Dramaturgii curentului *„Sturm und Drang"* au încercat uneori, ce-i drept, să scrie piese fără să-și precizeze fabula și au pus pe hîrtie scene izolate, care s-au impus imaginației lor. Dar au fost nevoiți să plătească această ușurință; în piesele lor lipsește adesea închegarea unitară, adică cea pentru care punctul de plecare este o fabulă precisă. Chiar și mai tîrziu, unii autori, din entuziasm

[41] Titlul nuvelei, a cărei temă o am de mult în minte, aș putea să ți-l spun, ba aș putea să-ți schițez și fabula ei, — nuvela se va numi în orice caz: Carsten Curator... (germ.).

pentru un simplu personaj, un erou dramatic, au ajuns să scrie teatru. Dar istoria teatrului nu a confirmat în fapt decît justețea acelei păreri, pe care a avut-o Aristotel cu milenii mai înainte: că *mythos*-ul, în tragedia adevărată, este mai important decît caracterele.

În cadrul formelor artei narative, nuvela are desigur nevoie de o fabulă clar concepută. Esența acestei forme cere ca în ea totul să se refere la desfășurarea unei acțiuni. Altfel stau lucrurile în epopee, unde se lasă un spațiu larg episoadelor care nu contribuie nemijlocit la desfășurarea acțiunii. Romanul nu se comportă în mod unitar în această privință. Există romane care, prin desfășurarea acțiunii, opresc respirația cititorului. Romanele eroico-galante din secolul al XVII-lea, dar și romanele istorice ale lui Walter Scott și ale succesorilor săi, tind în mod clar spre un final. La aceste romane de acțiune, autorul trebuie să-și fi trasat în prealabil cu precizie fabula. (La H. Walpole, lucrurile nu se poate să se fi petrecut altfel, cu toate că la 9 martie 1765 i-a scris lui W. Cole că a început să scrie *The Castle of Otranto* sub impresia directă a unui vis, *„without knowing in the least what I intended to say or relate"* [42]). În schimb, unele acțiuni secundare și unele episoade se nasc de cele mai multe ori abia în timpul așternerii romanului pe hîrtie. Spre deosebire de piesa de teatru și de nuvelă, în roman relația dintre operă și fabulă este destul de relaxată, pentru a putea prelua asemenea completări fără nici o pagubă, ba chiar cu avantaj.

În secolul al XIX-lea s-a născut în diferite țări dorința de a nu înfățișa în roman o succesiune de evenimente care au loc, ci în primul rînd o juxtapunere, ca de pildă starea „societății" într-un anumit moment istoric. Romanul social, sau romanul, încă și mai cuprinzător, de epocă (ce îmb ățișează mai mult decît sectorul social) este de fapt un nou tip de roman al secolului al XIX-lea. Thackeray, Zola, Fontane, Eça de Queirós sînt cei mai cunoscuți reprezentanți ai lui.

Ca să poată încheia, romancierul are nevoie și aici de ceva asemănător cu o fabulă. Dar importanța ei este foarte

[42] ... fără să am habar ce intenționam să spun sau să relatez (engl.).

redusă, deoarece, odată cu desfășurarea ei în timp, fuge de intenția propriu-zisă, care este îndreptată spre starea de lucruri. Ea este aici mai degrabă un rău necesar. Nu e de mirare că autorul, pentru care tema este absolut clară, își începe romanul fără să cunoască desfășurarea evenimentelor, fără să aibă o fabulă. Așa, de pildă, Thackeray, în capodopera sa *Vanity Fair*, a pornit pe mare fără să aibă o rută precisă și fără să știe unde are să ancoreze în cele din urmă. Theodor Fontane a ales pentru *Frau Jenny Treibel* o banală poveste de dragoste, care nu pune în mișcare decît vreo cîteva personaje secundare, dar care i-a creat posibilitatea să ducă la capăt reprezentarea cercurilor sociale berlineze din ultimul sfert al secolului al XIX-lea. Eça de Queirós, o rudă spirituală portugheză, ceva mai nervoasă, a lui Fontane, a fost mai grijuliu cu privire la fabulele sale. Dar și aici recunoaștem că nu este prea mult solicitată capacitatea lor portantă. În *Os Maias*, un roman social lisabonian, Eça a împrumutat fabula din literatura dramatică fatalistă.

Sesizarea fabulei face ca opera să fie transparentă și inteligibilă. În plus, ea devine importantă pentru problemele creației literare, ale tehnicii literare, precum și, în sfîrșit, ale genurilor literare.

Capitolul III

NOȚIUNILE FUNDAMENTALE ALE VERSULUI

Cele mai multe dintre noțiunile care se referă la însușirile formale ale operelor literare sînt conturate mai strict decît noțiunile conținutale. Fenomenele înseși sînt în bună parte mai clar delimitate și mai palpabile.

1. Sistemele de versuri

Oricît ne depărtăm de prezent în istoria literaturii propriului popor sau în cea a unui popor străin, indiferent care, dăm peste acea formă linguistică, bizar încorsetată în reguli, pe care o denumim „vers". Ce este de fapt versul, din ce este alcătuit, care îi sînt originile (proveniența din dans, respectiv dintr-un mers festiv în ceremoniile religioase?), cum se realizează, cum se comportă în fiecare caz în parte un sistem de versuri față de limbă, — toate aceste probleme, și altele, fac din știința versului o ramură specială a științei literaturii. Ele ne duc, în parte, în afara domeniului pur linguistico-literar. Cîteva dificultăți devin vizibile de îndată ce punem de pildă versuri germane alături de versuri franțuzești, pe de o parte, și de versuri grecești, pe de altă parte. Definițiile valabile pentru unele nu se mai potrivesc defel pentru celelalte; stau față în față diferite sisteme de versuri.

Se poate da următoarea definiție generală a versului: „Versul face dintr-o grupă de cele mai mici unități articulatorice (silabele) o unitate ordonată". Această unitate se transcende, adică cere o continuare corespunzătoare.

După cum am arătat, ordinea în unitatea versului se realizează în diferite feluri. Pentru un cititor francez, ordinea înseamnă un număr fix de silabe și existența cîtorva accente

fixe. [1] Situația este asemănătoare în celelalte limbi romanice.[2] În limbile clasice, dimpotrivă, ordinea se realizează ca succesiune regulată de timpi lungi și scurți. Silabele sînt, cum s-ar spune, mai întîi măsurate, înainte de a fi puse în cele două categorii: scurte și lungi. Versul cuprinde apoi în sine mai multe unități mai mici, alcătuite fiecare, într-un anumit fel, din lungimi și scurtimi. Hexametrul, după cum îl arată și numele, conține șase „metri", alcătuiți fiecare dintr-o lungime și două scurtimi, de o importanță fundamentală fiind și faptul că două scurtimi sînt echivalente cu o lungime și deci pot fi realizate în vers, din punct de vedere linguistic, printr-o silabă „lungă". Cu totul altfel este versul german. Aici, silabele sînt „cîntărite", adică sînt puse în cele două categorii de silabe, cele accentuate și cele neaccentuate, după gradul de intensitate al accentuării. Versul apare ca o succesiune regulată de silabe accentuate și neaccentuate. Astfel iau naștere și aici, înlăuntrul versului, unități mai mici, denumite „picioare". Dar pe de o parte aceste picioare nu trebuie să fie egale, iar pe de alta, ele nu pot fi auzite ca atare. Ele apar numai în reproducerea schematică a versului pe hîrtie. Versul este determinat prin numărul de silabe ACCENTUATE. Celelalte silabe sînt NEACCENTUATE (atone).

---

[1] Credem că această a doua condiție (existența cîtorva accente fixe) a fost formulată de către autor sub influența limbii sale materne. În realitate, în versul francez nu contează deloc accentele, care sînt pur întîmplătoare, nefiind supuse nici unei reguli, ci depinzînd exclusiv de frazare, ca și cum ar fi vorba de un text în proză. Versul francez nu are picioare, nu se scandează. Urechea franceză percepe versul ca vers numai dacă este respectat numărul de silabe (= măsura versului), fără alte condiții. De aceea, în versificația franceză are o atît de mare importanță rima, a cărei absență este aproape de neconceput.

[2] Cu excepția limbii române, în care se cere o coincidență cît mai perfectă între accentele tonice și accentele prozodice, orice abatere de la această coincidență constituind o licență prozodică. Dealtfel, tehnica versificației, în limba română, diferă substanțial de cea a celorlalte limbi romanice și diferă total de cea a limbii germane. De aceea, prezentul capitol are o valoare limitată pentru cititorul român neavizat, pe care îl poate chiar induce în eroare în unele privințe. Acest avertisment este valabil și pentru celelalte pasaje ale cărții de față, care au ca obiect versurile, versificația, prozodia etc. (îndeosebi cap. VIII, 1... 4).

Pentru a explica cele trei sisteme, pot servi trei probe scurte:

1. *Habe nun, ach! Philosophie,*
Juristerei und Medizin ...[3]

Dacă *x́* este notația pentru o silabă accentuată, iar *x* cea pentru o silabă neaccentuată, schema acestor versuri ar fi:

x́ x x x́ x x x x́
x́ x x x́ x x́ x x́

Pe hîrtie putem trage o bară de măsură înainte sau după fiecare accent. Dar ar fi un act arbitrar. Și ne dăm seama numaidecît că intervalele sînt complet diferite: numărul silabelor neaccentuate variază de la 0 la 2. Hotărîtor este faptul că versurile au întotdeauna patru silabe accentuate. Aceste patru silabe accentuate, după cum ne spune urechea, sînt într-o oarecare măsură coordonate succesiv: nu numai că recunoaștem clar care sînt silabele accentuate și care cele neaccentuate, ci auzim întrucîtva accente de intensitate egală. Asemenea deosebiri de intensitate, ca cele pe care le putem auzi uneori la accentele din proză, — căci și acolo există silabe accentuate și neaccentuate, — nu se pot detecta în vers.

2. *Car nous voulons la Nuance encor,*
Pas la Couleur, rien que la Nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor![4]

Caracterul de vers constă în primul rînd din numărul egal de silabe alcătuitoare ale fiecărui rînd. În cazul de față

[3] Am [studiat], ah! filosofia, / Dreptul și medicina ... (germ.). — Din *Faust* de Goethe.

[4] Căci vrem tot Nuanța, / Nu Culoarea, numai Nuanța! / O! singură nuanța logodește / Visul cu visul și flautul cu goarna! (fr.)

este vorba de eneasilabe, deoarece franceza, ca și portugheza, obișnuiește să numere silabele numai pînă la ultimul accent. (Italiana și spaniola pun la socoteală și silabele finale neaccentuate: *endecasilabul* italiano-spaniol este denumit în franceză și portugheză *decasilab.*) În cadrul versului intră la socoteală silabele al căror *e* mut nu se pronunță în proză; așadar, *nuance* din versul al treilea este trisilab, iar *seule*, bisilab. Pe de altă parte, o vocală finală înaintea vocalei inițiale a cuvîntului următor nu se pronunță, așa încît grupul de cuvinte *Le rêve au* are trei silabe.

La recitare, auzim că două accente revin întotdeauna în același loc: silaba a patra și a noua sînt accentuate în fiecare vers. Există, firește, și alte silabe accentuate; în ultimul vers, de pildă, se pot auzi patru accente, dar locul acestor accente suplimentare nu este fix. În general, există o deosebire în accentuare între versurile germanice și cele romanice: intensitățile accentelor sînt în principiu mai mici în versul romanic decît în cel germanic. Așadar, întrucît silabele accentuate și cele neaccentuate sînt mai puțin clar diferențiate unele de altele, alte mijloace de articulare (sunetul, melodia) joacă în versul romanic, pe lîngă accentuarea dinamică, un rol mai mare decît în versul germanic.

3. *Arma virumque cano Trojae qui primus ab oris* [5]

Dacă „—" este notația pentru o lungime, iar „∪" cea pentru o scurtime, schema acestui vers este:

$$-\cup\cup-\cup\cup-\overline{\cup\cup}-\overline{\cup\cup}-\cup\cup-\cup$$

După cum vedem, piciorul — ∪ ∪ se repetă de șase ori. În două cazuri, în versul citat, cele două scurtimi au fost înlocuite printr-o lungime *(Tro-, qui)*. Se atribuie o lungime nu numai silabelor cu vocală lungă, ci și celor cu vocală scurtă, dar care se termină cu consoană dublă.

---

[5] Cînt luptele și viteazul care, primul pe țărmul Troiei ... (lat.) — Este primul vers din *Eneida* de Vergiliu.

Pentru vers în general este de cea mai mare importanță ca părțile de vorbire ascendente (lungimi, respectiv silabe accentuate) să revină la intervale cît de cît regulate. După rezultatele cercetării experimentale, intervalul optim este de aproape o secundă. În această reglare a intervalelor constă deosebirea hotărîtoare față de proză.

Credem că din probele de mai sus a reieșit cu claritate diferențierea, dar și analogia, dintre sistemul de versuri „antic" și cel „germanic": funcțiile exercitate în cel antic de către lungimi și scurtimi au fost preluate în cel germanic de către accentuări și neaccentuări. Sistemului antic cantitativ i se opune cel germanic calitativ. Analogia a făcut să pară posibilă imitarea versului antic în limbile germanice: lungimile urmau să fie redate prin silabe accentuate, iar scurtimile prin silabe neaccentuate, dacă autorul n-a avut pînă și ambiția să imite chiar lungimile și scurtimile. Imitarea metrilor antici este firește posibilă, în principiu, și în limbile romanice [6]: ar trebui atunci fixate aprioric toate accentele.

Dealtfel, versul din limbile germanice actuale nu este un reprezentant pur al metricii germanice, ci rezultatul unui compromis cu versul antic. Din punctul de vedere istoric, mijlocirea au realizat-o aici *carmina rhythmica* din imnica medievală timpurie. În timp ce metrica germanică veche a tolerat cele mai mari libertăți în umplerea porțiunilor neaccentuate, s-au compus apoi și în germanică versuri cu picioare egale.

2. Piciorul

Metrica antică înțelege prin IAMB grupul alcătuit din doi timpi, unul scurt și unul lung. În cea germanică, el apare ca o succesiune de două silabe, una neaccentuată și una accentuată:

Befiehl du deine Wege [7]
x ´x x ´x x ´x

[6] Cf. *Odă în metru antic* de Eminescu.
[7] Poruncește tu căilor tale (germ.).

To be or not to be that is the question [8]
x x́ x x́ x x́ x x́ x x́ x

TROHEUL constă în Antichitate dintr-un timp lung și unul scurt. În limbile germanice, el apare ca grup alcătuit dintr-o silabă accentuată și una neaccentuată:

Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo [9]
x́ x x́ x x́ x x́ x
Go and catch a falling star [10]
x́ x x́ x x́ x x́

Prin DACTIL se înțelege piciorul compus dintr-o lungime și două scurtimi, respectiv dintr-o silabă accentuată și două silabe neaccentuate:

Hab' ich den Markt und die Strassen doch [11]
x́ x x x́ x x x́ x x
This is the forest primeval. The murmuring [12]
x́ x x x́ x x x́ x x x́ x x

Un ANAPEST leagă două scurtimi cu o lungime, respectiv două silabe neaccentuate cu una accentuată:

Übers Jahr, übers Jahr, wenn der Frühling dann kommt [13]
x x x́ x x x́ x x x́ x x x́
while the sound whirls around [14]
x x x́ x x x́

Metrica greacă mai cunoaște și alte picioare, ca de pildă: *creticul* (— ∪ —), *bacheul* (∪ — —), *coriambul* (— ∪ ∪ —), *ionicul* (∪ ∪ — —). Dintre ele, cel mai fatal pentru metrica

[8] A fi sau a nu fi aceasta este întrebarea (engl.).,
[9] Înapoi, înapoi, don Rodrigo (germ.).
[10] Du-te de prinde o stea căzătoare (engl.).
[11] Am [...] totuși piața și străzile (germ.).
[12] Acesta este codrul secular. Murmurătorul (engl.).
[13] Peste an, peste an, cînd vine apoi primăvara (germ.).
[14] În timp ce sunetul dă roată (engl.).

germană a devenit *spondeul* (— —). În Antichitate el apare, de exemplu, cînd în dactilii hexametrului cele două silabe neaccentuate succesive au fost înlocuite printr-o „lungime" (— ⏑⏑). Acum putem înțelege desigur plîngerea lui A. W. Schlegel că, în limba germană, poeții sînt nevoiți „să folosească în hexametri trohei în locul spondeilor mai categorici". Dar expedientul pe care l-au recomandat el și Voss a adus în arta versificației germane ceva străin. O atonie monosilabă li s-a părut atunci că ar corespunde lungimii antice, dacă era accentuată. A rezultat așadar un spondeu german, atunci cînd au fost introduse în hexametru cuvinte ca *Freiheit, darstellt,* [15] în așa fel încît prima silabă, accentuată, să cadă pe atonie, iar a doua pe un accent prozodic:

/diē Frei-/heit ...
Sendete, aber sie selbst zum/ Raub dar-/stellte den Hunden [16]

A. W. Schlegel a auzit cu siguranță asprimea. Dar a sperat că această preluare din metrica grecească este cu putință, căci și romanii și spaniolii, în ciuda rezistențelor din epoca de început, și-au însușit în arta versificației unele elemente grecești, respectiv italienești. Se aplică și aici fraza: „Cu privire la ceea ce este delectabil va decide pînă la urmă gustul publicului german". Ne-ar fi îngăduit să spunem azi că a decis, și anume împotriva lui Voss și a lui A. W. Schlegel și a lui Platen. Spondeii lor, în urechile germane, nu sună nemțește, iar Heusler a introdus termenul de „spondeită", boală răspîndită de ei în versul german. Prin A. W. Schlegel s-a lăsat contaminat de spondeită și Goethe, cu prilejul prelucrării hexametrilor din *Hermann und Dorothea.*

---

[15] Libertate; reprezintă (germ.).
[16] Trimise, dar pe ea însăși o expuse pradă ciinilor (germ.).

3. Versul

În limbile romanice, pentru ca să măsurăm un vers, numărăm silabele pînă la ultimul accent. Măsurile cele mai uzuale au devenit nume fixe pentru versurile respective *(endecasillabo, settenario* etc.*)*; pe lîngă acestea se mai găsesc și cîteva nume speciale. Versul de douăsprezece silabe se numește „alexandrin" dacă are, după silaba a șasea, o pauză clară; pauzele cu loc fix în vers se numesc „cezuri". Alexandrinul este așadar alcătuit din două emistihuri. Numele lui provine din epica franceză medievală referitoare la isprăvile lui Alexandru Macedon, unde a fost folosit. Este foarte agreat în literaturile romanice, îndeosebi în cea franceză. Ca și pe a douăsprezecea silabă, cade un accent și pe silaba a șasea, cea dinaintea cezurii:

Si ton cœur, gémissant du poids de notre vie,
se traîne et se débat comme un aigle blessé ... [17]

În limbile germanice, versul se măsoară după numărul de accente și prin indicarea naturii piciorului:

To be or not to be, that is the question

este un vers cu cinci picioare, alcătuit numai din iambi, deci un pentametru iambic (numit uneori, impropriu, și: iamb pentametric). Dacă este folosit fără rimă, adică dacă este alb, poartă în limba germană denumirea de *Blankvers* (engl.: *blank verse*). Este versul cel mai uzual în literatura dramatică engleză și germană.

---

[17] Dacă inima ta, gemînd de greutatea vieții noastre, / se tîrăște și se zbate ca un vultur rănit ... (fr.). — În limba română, alexandrinul a fost adoptat într-o formă ușor modificată. Alexandrinul românesc nu mai are 12/13 silabe, ca cel din limbile romanice occidentale, ci 13/14 silabe. Silaba în plus (neaccentuată) a alexandrinului românesc se află la sfîrșitul primului emistih, unde subliniază în mod fericit cezura imediat următoare. Ex.: Sînt petecul de noapte, dat ție din născare, / Și ies și intru-n tine în zori și în amurg ... (Tudor Arghezi).

Pe lîngă versul iambic cu cinci picioare, există versuri iambice cu patru, trei, două picioare, și se pot imagina ca posibile și cu un singur picior, după cum, pe de altă parte, există și cu șase, șapte, opt și chiar mai multe picioare. Pentru toate limbile este valabilă regula că un vers, cu cît este mai lung, cu atît mai puțin poate produce impresia de unitate. La recitare devin atunci necesare anumite pauze, așa încît lungirea versurilor cunoaște limite naturale.

Alexandrinul apare în literaturile germanice de cele mai multe ori ca hexametru iambic, cu cezură fixă după silaba a șasea. A ajuns să fie uzual în literatura engleză și în cea germană, în urma influenței franceze, îndeosebi în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, cînd dealtfel influența franceză a fost mai puternică decît oricînd. Întrucît însă în limbile germanice nu sînt fixe numai două accente, ci toate accentele, el devine incomparabil mai rigid și mai imobil decît în literaturile romanice. De aceea a dispărut din literatura germană aproape cu totul începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea; în literatura engleză nu ajunsese niciodată să aibă o asemenea situație privilegiată. Iată un exemplu care dovedește rigiditatea acestui vers în limba germană; este un fragment dintr-o poezie a lui Andreas Gryphius, din secolul al XVII-lea:

Was frag' ich nach der Welt? sie wird in Flammen stehn!
Was acht' ich reiche Pracht? der Tod reisst alles hin!
Was hilft die Wissenschaft, der mehr denn falsche Dunst?
Der Liebe Zauberwerk ist tolle Phantasie:
Die Wollust ist fürwahr nichts als ein schneller Traum;
Die Schönheit ist wie Schnee: dies Leben ist der Tod. [18]

---

[18] De ce întreb de lume? ea va fi în flăcări! / De ce respect splendoarea lcțăției? moartea ia totul cu ea! / La ce slujește știința, acest abur mai mult decît calp? / Vraja dragostei este închipuire smintită: / Voluptatea nu este într-adevăr nimic altceva decît un vis fugar; / Frumusețea este ca zăpada: viața aceasta este moartea. (germ.)

Dintre versurile troheice, cel mai uzitat în limbile germanice este tetrametrul troheic; exemple se găsesc în cele două probe citate:

Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo!
Go and catch a falling star.

Versul acesta a ajuns să fie deosebit de uzitat atunci cînd romantismul a stîrnit interesul pentru literatura spaniolă. Romanticii au crezut chiar că tetrametrul troheic corespunde întocmai octosilabului spaniol. Au scăpat însă din vedere, din nou, că odată cu troheul, pentru literaturile germanice, toate accentele din vers devin fixe, în timp ce în limba spaniolă, ca limbă romanică, ele sînt variabile după număr și poziție.

Dăm cîteva exemple de versuri dactilice și anapestice:

1. *Windet zum Kránze die góldenen Ähren,* [19]
2. *Trávelling páinfully óver the rúgged road,* [20]
3. *Übers Jáhr, übers Jáhr, wenn der Frühling dann kómmt,*
4. *In the mórning of life, when its cáres are unknówn.* [21]

În primul exemplu și în al doilea este vorba de tetrametri dactilici; în al treilea și în al patrulea, de tetrametri anapestici.

În primul exemplu lipsește o silabă la sfîrșitul versului; metrul prescrie pentru sfîrșitul versului: $\acute{x}\ x\ x$, dar încheierea versului se face numai prin două silabe. Versurile încheiate incomplet se numesc CATALECTICE. În limbile germanice, poetul își poate permite asemenea libertăți la sfîrșitul versului. La versurile iambice, de pildă, care trebuie să se încheie cu o silabă accentuată, potrivit schemei

---

[19] Răsuciți în chip de cunună spicele aurii (germ.).
[20] Călătorind cu trudă pe drumul accidentat (engl.).
[21] În dimineața vieții, cînd grijile ei sînt necunoscute (engl.).

x x́, se găsește, nu arareori, o silabă neaccentuată în plus (∪ — ∪):

To be or not to be that is the question ...
Heraus in eure Schatten, rege Wipfel ... [22]

Un vers care se termină cu o silabă accentuată se numește „masculin"; un vers care se termină cu o silabă neaccentuată se numește „feminin".

Pe lîngă versurile alcătuite exclusiv din picioare egale, întîlnim în literaturile germanice și versuri alcătuite din picioare inegale, adică nu se precizează dinainte dacă pe timpul neaccentuat se află una sau două sau mai multe silabe, sau dacă timpul neaccentuat poate chiar să lipsească, așa încît să se succeadă doi timpi accentuați. Putem vedea în aceste versuri o moștenire vie a metricii palco-germanice. „Neregularitățile" timpilor neaccentuați nu mai sînt, bineînțeles, atît de mari ca în epoca germanică; de cele mai multe ori ele se limitează la alternanța dintre un timp neaccentuat de o silabă și un timp neaccentuat de două silabe. În mod semnificativ, asemenea versuri cu timpi neaccentuați liberi se pot găsi îndeosebi în literatura populară. Cele mai multe cîntece populare din literaturile germanice și o bună parte din lirica populară cultă, creată în secolul al XIX-lea sub influența cîntecelor populare redescoperite, sînt de acest tip. Fiecare vers este atunci determinat numai de numărul de accente, la care se mai adaugă și indicația: cu timpi neaccentuați neregulați, respectiv cu timpi neaccentuați alcătuiți alternativ din una sau din două silabe.

Ca prim exemplu dăm primele versuri din trei strofe diferite ale baladei *Edward:*

(a) *Why does your brand sae drop wi'blude* [23]
(b) *Your hawk's blude was never sae red* [24]
(c) *And what will ye do wi' your tow'rs and your ha'* [25].

[22] Afară, în umbrele vcastre, mișcătcare virfuri de copaci ... (germ.)
[23] De ce ți-e paloșul atît de plin de sînge (engl. v.).
[24] Sîngele șoimului tău n-a fost nicicînd așa de roșu (engl. v.).
[25] Și ce vrei să faci cu turnurile și palatele tale (engl. v.).

În *a* avem un vers iambic regulat. În *b*, dimpotrivă, lipsește după primul timp accentuat timpul neaccentuat, iar după al treilea timp accentuat întîlnim un timp neaccentuat bisilab. În *c*, toți timpii neaccentuați sînt bisilabi. Dacă am măsura versurile citate, ar trebui să spunem: este vorba de tetrametri cu timpi neaccentuați alcătuiți din 0 pînă la 2 silabe, versurile sînt masculine și au anacruză. (Vorbim despre anacruză cînd, înaintea primului timp accentuat se află una sau mai multe silabe neaccentuate. La versurile cu picioare egale, problema anacruzei este rezolvată din oficiu prin indicarea tipului de picior.)

Ca al doilea exemplu va să slujească prima strofă a unei poezii care a luat naștere din cunoașterea metricii cîntecului popular:

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab. [26]

Versurile sînt relativ „regulate"; aproape fără excepție, este vorba de trimetri iambici, în care versurile 1 și 3 sînt feminine, iar versurile 2 și 4 masculine. Apar însă și neregularități „populare"; astfel, întîlnim în primul vers un timp neaccentuat bisilab *(nig in)*, iar în al patrulea o anacruză bisilabă *(einen)*.

Dar și versurile antice, cu prilejul imitării lor în limbile germanice, au devenit versuri cu timpi neaccentuați neregulați. Hexametrul antic a oferit posibilitatea de a se înlocui pe timpul neaccentuat două scurtimi printr-o lungime. În hexametrul germanic apar astfel, pe timpul neaccentuat, ba o silabă neaccentuată, ba două. Ca urmare, hexametrul se determină ca vers hexametric cu timp neaccentuat mono-

---

[26] A fost un rege în Thule / Credincios pînă la mormînt, / Căruia murind, iubita / I-a dat un potir de aur (germ.). — Traducere în versuri: A fost un rege-n Thule / Fidel nespus. În dar, / Murind, iubita-i dete / De aur un pahar. (Trad. Lucian Blaga, în: Goethe, *Poezii*, editura UNIVERS, București, 1974, p. 22.)

silab sau bisilab (după al cincilea timp accentuat, bisilabismul este normă), fără anacruză, dar cu terminație feminină. De la *Messias* de Klopstock încoace, acesta este versul epic preferat în literatura germană; în literatura engleză, nu are o asemenea poziție privilegiată. Dacă după al treilea și al șaselea timp accentuat lipsește timpul neaccentuat, hexametrul a devenit pentametru. Cei doi timpi accentuați succesivi sînt separați printr-o cezură.

4. Strofa

Definiția pe care am dat-o versului a scos în evidență nevoia unei continuări corespunzătoare. Un vers izolat declanșează în noi, ce-i drept, o trăire ritmică, pe care ne-o procură dealtfel și multe titluri *(Paradise Lost, Buch der Bilder, Orlando furioso)*; dar simțim că din adevăratul caracter de vers lipsește încă ceva. Este nevoie de continuare, de stingerea oscilației, de repetiție. De fapt, *versus* înseamnă la origine „pereche de brazde", întoarcerea pe care o face țăranul cînd ară.

Continuarea se poate realiza prin repetarea aceluiași vers. Acesta este cazul, de pildă, la epopeea în hexametri sau la piesa de teatru în versuri albe. Poetul trebuie să aibă grijă cu acest prilej să nu lase ca fiecare vers să facă impresia de unitate strictă, autonomă. Repetarea regulată a unor unități identice obosește, iar cu timpul creează monotonie. O lege estetică fundamentală cere ca tot ceea ce se articulează în timp să prezinte variație în elementele articulării. Mijlocul cel mai simplu este ÎNCĂLECAREA (fr.: *l'enjambement*): sensul se prelungește dintr-un vers în cel următor, slăbind astfel strictețea versului.

În loc să se repete mereu, versul poate intra și ca parte într-o formație situată pe o treaptă superioară. Cazul cel mai simplu este gruparea a două versuri. Această grupare este curentă, de pildă, în poezia germanică veche. Literaturile moderne, care au adoptat toate rima, o folosesc ade-

seori ca mijloc de legătură pentru două versuri succesive. Obținem astfel, ca cea mai simplă grupă de versuri: DISTIHUL. Integrarea versului într-o unitate superioară este și mai clară încă în cazul strofei, care se poate recunoaște ca fiind o asemenea unitate și datorită grupării tipografice uzuale. În literaturile germanice și în cele romanice, strofa de patru versuri (CATRENUL) este frecventă îndeosebi în literatura populară, unde versurile corespund între ele două cîte două. În literaturile germanice este larg practicată în acest caz alternanța de versuri cu trei picioare și cu patru. Dacă se folosesc numai versuri cu trei (respectiv patru) picioare, ele se diferențiază cel puțin prin terminații diferite (masculine și feminine). Un exemplu este catrenul citat mai sus din *Der König in Thule* de Goethe:

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

În STROFA CHEVY-CHASE alternează versuri cu patru și cu trei picioare (cu timpi neaccentuați precumpănitor monosilabi); toate versurile sînt masculine. Strofa și-a luat numele de la o renumită baladă englezească populară, dar a cucerit ulterior și balada cultă. Dăm ca exemplu prima strofă a baladei *Chevy-Chase:*

God prosper long our noble king,
Our lives and safeties all;
A woeful hunting once there did
In Chevy-Chase befall. [27]

Cele mai multe forme tradiționale de strofe sînt de obîrșie romanică. În strofa de trei versuri (TERȚINA), datorită legăturii dintre rime de la o grupă la alta, caracterul de strofă

[27] Dumnezeu să-l țină multă vreme pe nobilul nostru rege, / Și pe noi toți în viață și siguranță; / O vînătoare fatală cîndva / A avut loc la Chevy-Chase. (engl. v.)

nu este prea pronunțat. Schema rimelor este *aba bcb cdc ... yzyz*. Una din cele mai faimoase forme de strofă este STANȚA sau OCTAVA (ital.: *ottava rima*), care a ajuns să fie forma preferată pentru epopee în literaturile romanice (Ariosto, Camões, Tasso). A pătruns și în literaturile germanice, unde endecasilabul italian este redat prin pentametrul iambic, ce-i drept cu libertatea terminațiilor masculine sau feminine. În engleză s-a introdus, pe lîngă octavă, și o altă formă, așa-numita SPENSERIAN STANZA. După opt versuri cu schema rimelor *ababbcbc* mai urmează și un al nouălea cu rima *c*, care are însă șase picioare, contrastînd cu pentametricitatea versurilor precedente și subliniind astfel în mod energic încheierea strofei. Încheierea energică este dealtfel și caracteristica stanței propriu-zise: *abababcc*.

În literatura engleză au fost imitate cu aprindere picioarele odelor antice, cu începere din epoca umanismului (grupul „Areopagului"), iar în literatura germană, îndeosebi cu începere din secolul al XVIII-lea, cu care prilej areopagiții au vrut chiar să preia sistemul de versuri bazat pe măsură. Alți poeți s-au mulțumit bineînțeles cu o transpunere ingenioasă în propriul sistem: lungimile și scurtimile antice au fost înlocuite prin silabe accentuate și respectiv neaccentuate. Dăm schemele pentru oda alcaică, cea asclepiadică și cea safică, fiecare cu cîte un exemplu.

Oda alcaică:

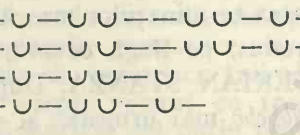
∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪

O mighty-mouth'd inventor of harmonies,
O skill'd to sing of Time or Eternity,

God-gifted organ-voice of England,
Milton, a name to resound for ages. [28]

(Tennyson)

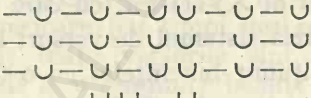
Oda asclepiadică:



Wenn der silberne Mond durch die Gesträuche blickt
Und sein schlummerndes Licht über den Rasen geusst
Und die Nachtigall flötet,
Wandl ich traurig von Busch zu Busch. [29]

(Hölty)

Oda safică:



So the goddess fled from her place, with awful
Sound of feet and thunder of wings around her:
While behind a clamour of singing women
Severed the twilight. [30]

(Swinburne)

---

[28] O, născcitorule de armonii, înzestrat cu o măreață gură / O, meșterule în a cînta Timpul sau Eternitatea, / Dăruit de Dumnezeu glas de orgă al Angliei, / Milton, un nume care va să răsune în veci. (engl.)

[29] Cînd luna de argint cată prin crînguri / Și-și varsă peste pajiște lumina lîncedă / Și privighetcarea cîntă, / Umblu trist din tufiș în tufiș. (germ.)

[30] Iată, zeița a fugit de la locul ei, cu un înspăimîntător / Tropăit de picioare și tunet de aripi în jurul ei; / În timp ce în spate o larmă de femei cîntătoare / A despicat semilumina. (engl.)

Imitarea metrilor odelor antice a fost încercată și în limbile romanice[31], uneori chiar cu preluarea sistemului cantitativ, adică redîndu-se scurtimile antice prin silabe scurte, iar lungimile antice prin silabe lungi. Dar, ca și în literaturile germanice, unde s-au făcut încercări asemănătoare, ideea nu a putut prinde. În fond, în limbile romanice au rămas fără rezultat și încercările de a valorifica metrii antici printr-o imitare cu aceleași accente, în vederea îmbogățirii formelor. Simțul romanic al versului se răzvrătește împotriva unei asemenea fixări a tuturor timpilor accentuați și neaccentuați. În Italia, discuția s-a întins peste secole; cei mai cunoscuți participanți la această discuție sînt Leon Battista Alberti, Ariosto, Trissino, Chiabrera, Carducci.

5. Formele fixe de poezii

Forme fixe de poezii, la care așadar structura întregii poezii este stabilită dinainte, nu există decît puține. Cele mai multe dintre ele provin, de asemenea, din literaturile romanice.

TRIOLETUL se compune din opt versuri. Primul vers se repetă (eventual cu foarte mici modificări) ca al patrulea și al șaptelea, iar al doilea ca al optulea. Nu se admit decît două rime, grupate astfel: *abaaabab*. Ca exemplu dăm un *Triolet* al lui W. E. Henley:

Easy is the Triolet,
If you really learn to make it!
Once a neat refrain you get,
Easy is the Triolet.
As you see! — I pay my debt
With another rhyme. Deuce take it,
Easy is the Triolet,
If you really learn to make it![32]

---

[31] Cf. *Oda în metru antic* de Eminescu.

[32] Ușor este Trioletul, / Dacă înveți într-adevăr să-l faci! / Odată ce ai făcut rost de un refren curățel, / Trioletul este ușor. / După cum vezi! — Îmi plătesc datoria / Cu o altă rimă. Dă-l încolo, / Ușor este Trioletul, / Dacă înveți într-adevăr să-l faci! (engl.)

Ca și trioletul, RONDO-ul își are obîrșia tot în Franța. Se compune din treisprezece versuri și două părți: la sfîrșitul fiecărei părți se repetă cuvintele de la începutul primului vers, ca un fel de refren. Tot așa, nu se admit decît două rime.

Înrudit îndeaproape cu rondo-ul este RONDELUL, creat tot de francezi. Se compune în majoritatea cazurilor din 14 versuri, folosește în cele trei strofe ale sale numai două rime și repetă primele două versuri (uneori numai primul vers) la mijloc și la sfîrșit. Ca exemplu dăm cunoscutul *Rondel de l'adieu* de Edmond Haraucourt:

Partir, c'est mourir un peu,
C'est mourir à ce qu'on aime:
On laisse un peu de soi-même
En toute heure et dans tout lieu.

C'est toujours le deuil d'un voeu,
Le dernier vers d'un poème:
Partir, c'est mourir un peu.

Et l'on part, et c'est un jeu,
Et jusqu'à l'adieu suprême
C'est son âme que l'on sème,
Que l'on sème à chaque adieu:
Partir, c'est mourir un peu.[33]

Rondelul poate fi întîlnit la diferiți simboliști francezi, ca de pildă la Mallarmé. Eugénio de Castro a susținut că el l-a folosit primul în Portugalia (prefața la *Oaristos*). În această privință, s-a aflat și el sub influența simbolismului francez, ca în Anglia Swinburne. Dar acesta a modificat forma și a creat o alta, numită de el ROUNDEL. Aici, re-

[33] Să pleci înseamnă să mori un pic, / Să mori pentru cine-ți este drag: / Lași ceva din tine însuți / În orice ceas și în orice loc. // Înseamnă întotdeauna doliul unei dorinți, / Ultimul vers al unui poem: / Să pleci înseamnă să mori un pic. // Și pleci, și e un joc, / Și pînă la supremul adio / Sufletul ți-l presari, / Ți-l presari la fiece adio: / Să pleci înseamnă să mori un pic. (fr.)

frenul, alcătuit din cuvintele de la început, apare ca versul al patrulea și al unsprezecelea (ultimul), și anume în așa fel încît rimează cu versul al doilea. Schema este așadar *aba(b) bab aba(b)*. Arthur Symons, dependent și el de simbolismul francez, a preluat bucuros noua formă. Georg Trakl a realizat o transformare și mai profundă; versurile intitulate de el „Rondel" se mișcă într-o strofă orînduită ca în fața oglinzii:

Verflossen ist das Gold der Tage,
Des Abends braun und blaue Farben:
Des Hirtes sanfte Flöten starben,
Des Abends blau und braune Farben;
Verflossen ist das Gold der Tage.[34]

Din Italia provine MADRIGALUL, care a pătruns în străinătate mai cu seamă odată cu comediile muzicale. Este un grup de 3 pînă la aproximativ 20 de versuri de lungimi și construcții variate. De asemenea, și în gruparea rimelor domnește libertate deplină; era obiceiul de a se intercala versuri albe (așa-numitele „cadențe"), în timp ce la sfîrșit se folosea de cele mai multe ori o rimă pereche. Mai tîrziu, în literaturile germanice, s-a trecut la egalizarea, nu a măsurii versurilor, dar a structurii lor, folosindu-se așadar, în mod obișnuit, numai versuri iambice. În forma aceasta n-a mai existat atunci nici o deosebire față de LES VERS LIBRES[35] ale francezilor. În exemplul următor al lui Michelangelo sînt amestecate în mod neregulat numai versuri heptasilabe și endecasilabe, așa cum era uzanța madrigalelor romanice:

Chondocto da molt' anni all' ultim' ore,
Tardi conosco, o mondo, i tuo' dilecti.
La pace, che non ai, altrui promecti

---

[34] S-a scurs aurul zilelor, / Culorile castanii și albastre ale serii: / Au murit doinele line ale ciobanului, / Culorile albastre și castanii ale serii; / S-a scurs aurul zilelor. (germ.)

[35] Versurile libere (fr.).

Et quel riposo ch' anzi al nascer muore.
La uergognia e 'l timore
Degli anni, ch' or prescriue
Il ciel, non mi rinnuoua
Che 'l uecchio e dolce errore,
Nel qual chi troppo uiue
L'anim' ancide e nulla al corpo gioua.
Il dico e so per pruoua
Di me, ch'n ciel quel solo a miglior sorte
Ch' ebbe al suo parto piu pressa la morte.[36]

GAZELUL provine din limba arabă și a fost cultivat cîtăva vreme de unii poeți germani, care au făcut cunoștință cu el din literatura persană. Gazelul („țesătura") se compune din 3 pînă la 10 perechi de versuri. După prima rimă pereche, aceeași rimă revine în toate versurile pare; se folosesc de preferință rime abundente. Exemplul următor îi aparține lui Platen:

Der Strom, der neben mir verrauschte, wo ist er nun?
Der Vogel, dessen Lied ich lauschte, wo ist er nun?
Wo ist die Rose, die die Freundin am Herzen trug,
Und jener Kuss, der mich berauschte, wo ist er nun?
Und jener Mensch, der ich gewesen, und den ich längst
Mit einem andern Ich vertauschte, wo ist er nun?[37]

---

[36] Călăuzit de anii mulți spre ceasurile din urmă, / Cunosc tîrziu, o, lume, plăcerile tale. / Liniștea, pe care n-o ai, făgăduiește-o altuia, / Ca și acea odihnă, care moare încă de cînd te naști. / Rușinea și teama / Anilor, ce acum sînt în voia / Cerului, nu-mi reînnoiesc / Decît vechea și dulcea rătăcire, / Care, la cel ce trăiește prea mult în ea, / Ucide sufletul și nu face nici un bine trupului. / Spun și știu după dovada / Persoanei mele, că în cer numai acela are o soartă mai bună, / Care a avut la naștere moartea mai aproape. (ital.)

[37] Rîul care trecea pe lîngă mine, unde-i acum? / Pasărea, al cărei cîntec îl ascultam, unde-i acum? / Unde-i trandafirul pe care îl purta prietena mea la inimă, / Și sărutarea aceea, care m-a îmbătat, unde-i acum? / Și omul acela, care am fost eu, și pe care de mult / L-am schimbat cu un alt eu, unde-i acum? (germ.)

SEXTINA, o invenție a provensalului Arnaut Dadiel, se compune din șase strofe de cîte șase versuri. Cuvintele finale ale celor șase versuri ale primei strofe se repetă la sfîrșitul tuturor celorlalte, și anume de obicei în ordinea 615243. Cuvîntul final al versului al șaselea al unei strofe devine așadar întotdeauna cuvîntul final al primului vers al strofei următoare, cel al primului vers al primei strofe devine cuvîntul final al versului al doilea ș.a.m.d. După cele șase strofe urmează o strofă de acompaniament, compusă din trei versuri; fiecare vers conține două din acele cuvinte, și anume ordinea lor o urmează pe cea din prima strofă.

Această formă, recunoscută ca fiind cea mai dificilă, se poate întîlni frecvent în Renaștere, de pildă la Petrarca, Gaspara Stampa, Camões, Bernardim Ribeiro ș.a., dar a fost folosită tot mereu, chiar și mai tîrziu, de către unii poeți iubitori de forme interesante.

GLOSA se compune dintr-un moto — de cele mai multe ori de patru versuri — care este glosat în patru strofe de cîte zece versuri în așa fel încît cîte un vers din moto este în același timp versul final al cîte unei strofe. Gruparea rimelor, care la origine a fost *ababacdccd*, a suferit variații, chiar și în Spania, țara de obîrșie a glosei.[38]

Din literatura italiană provine forma de poezie care avea să devină cea mai importantă din toate: SONETUL. El se compune din două catrene și două terține; între catrene și terține se află o separație clară. În forma sa strictă, sonetul nu admite decît cîte două rime pentru catrene și terține:

abba abba cdc dcd.

Pentru terține s-au folosit cu timpul, bineînțeles, și alte grupări ale rimelor *(cdc cdc; cdd cdc;* etc.*)*; s-au folosit chiar și trei rime *(cde cde)*, în timp ce folosirea a patru rime în catrene nu se întîlnește decît aproape exclusiv la unii poeți francezi și germani *(abba cddc efe efe)*. O varie-

[38] *Glosa* lui Eminescu are un moto de 8 versuri, care este glosat apoi, bineînțeles, în 8 strofe, tot de cîte 8 versuri.

tate a acestei forme este cea agreată în Anglia, așa-numitul „sonet englezesc". Sonetul englezesc este alcătuit din trei catrene, în timp ce încheierea este un distih cu rimă pereche. Acest tip a devenit extrem de cunoscut din sonetele lui Shakespeare *(abab cdcd efef gg)*.

Formelor enumerate pînă aici li se poate alătura, la o anumită distanță, ODA, mai cu seamă ca odă strictă, numită „odă pindarică". La această formă, agreată în Renaștere și în baroc, unei strofe i se opune o „contrastrofă", la fel construită, iar peste acestea două se boltește o a treia, diferit construită, numită „epistrofă" sau „epodă". Așa-numita „odă pindarică" introdusă în lirica engleză de către Cowley și folosită larg de către clasicism, nu are nimic comun cu adevărata odă pindarică; aici domnește dimpotrivă libertate în alcătuirea strofelor și a versurilor, ca și în gruparea rimelor.

6. Rima

Rima nu face parte în mod esențial din vers. Rime pot să apară și în proză; pe de altă parte, există poezii fără rime. Poeziei antice, ca și celei germanice vechi, rima le este străină. Totuși, ea este mai mult decît o simplă podoabă sonoră. Am văzut încă de cînd am vorbit despre distih, că ea sprijină în mod energic legătura și corespondența dintre versuri.

a. *Rima finală.* Prin „rimă", pur și simplu, se înțelege rima finală. Avem rimă (finală) atunci cînd în două sau mai multe cuvinte, ultima vocală accentuată, dimpreună cu tot ceea ce urmează după ea, prezintă identitate fonetică. Așadar, rima poate fi monosilabică, bisilabică sau trisilabică: autor/scriitor; acasă/frumoasă; boabele/silabele.[39] Dacă identitatea începe de la penultima vocală accentuată, rima

[39] În românește există și rime tetrasilabice (ex.: fleacurile / veacurile) și pentasilabice (ex.: sinusurile/minusurile).

se numește „abundentă". Identitatea și a consoanelor situate în silaba accentuată înaintea vocalei nu contează în limbile romanice ca supărătoare; francezii vorbesc atunci chiar despre o rimă „completă" *(entendu/tendu; éclatantes/tentes/ flottantes; delirio/lirio)*. În limbile germanice se vorbește în astfel de cazuri despre o rimă „emoționantă" sau „identică" (germ.: *rührender Reim;* engl.: *identical rime*); astăzi, o asemenea rimă produce un efect neplăcut și este considerată greșeală gravă.

Rima finală a pătruns în literaturile europene din imnica latinească a Evului Mediu timpuriu. Lupta dusă împotriva rimei în secolul al XVIII-lea, cînd s-a invocat ca argument exemplul Antichității, a rămas fără rezultat. Forma RITMURILOR LIBERE, creată atunci de către Klopstock, și-a croit drum, ce-i drept, ca formă posibilă, și a găsit ceva adepți mai tîrziu și în literaturile romanice. (Ritmul liber se caracterizează prin absența oricărei prescripții metrice: nu are nici rimă, nici strofe fixe, nici versuri fixe sau o regulă impusă timpilor neaccentuați. Ceea ce îl deosebește de proză este numai revenirea timpilor accentuați la intervale aproximativ egale.) Dar suveranitatea rimei a rămas în fond nezdruncinată în lirică.

În funcție de poziția rimelor, vorbim despre:

1. *Rimă pereche* (sau *rimă împerecheată*), cînd două versuri succesive rimează între ele *(aa bb cc dd ...)*;
2. *Rimă încrucișată*, cînd într-un grup de patru versuri rimează primul cu al treilea și al doilea cu al patrulea *(abab)*;
3. *Rimă îmbrățișată*, cînd într-un grup de patru versuri rimează primul cu al patrulea și al doilea cu al treilea *(abba)*;
4. *Rimă interpolată*, cînd într-un grup de șase versuri rimează al treilea cu al șaselea, iar primul cu al doilea, precum și al patrulea cu al cincilea rimează împerechiat *(aabccb)*. [40]

---

[40] Există și rime înlănțuite (v. TERȚINA, p. 136).

Vorbim despre *rimă interioară* atunci cînd unul din cuvintele participante la rimă (sau amîndouă) se află în interiorul versului, și despre *rimă dedublată*, cînd rimează două cuvinte consecutive.

b. *Aliterația.* Prin aliterație se înțelege identitatea sunetului inițial a două sau mai multe cuvinte, ex.: *in allen Büschen und Bäumen, where the wild wind blows, prin păduri și poieni*[41]. Aliterația era principiul de bază al versului germanic și lega trei din cei patru timpi accentuați ai unui vers. De cînd cu introducerea rimei finale, aliterația nu mai are decît o funcție referitoare la sonoritate.

c. *Asonanța.* Prin asonanță se înțelege identitatea numai a vocalelor, începînd cu ultimul accent.[42] Este frecventă în literatura franceză, spaniolă și portugheză veche. Încercările de a o încetățeni în limbile germanice, întreprinse mai ales de către romantici, bazați pe asonanțele spaniole, nu au reușit.[43] Tot așa, nici încercarea făcută de Ch. Guérin, în lirica franceză modernă, de a înlocui rima prin asonanță *(Song des Crépuscules,* 1895*)* n-a avut un succes durabil.

7. Metrica și istoria versului

Noțiunile fundamentale tratate pînă acum țin de metrică. Prin METRU se înțelege schema unei poezii, care există independent de realizarea ei linguistică. El indică, mai mult sau

---

[41] Aici, ca și în celelalte cazuri asemănătoare, exemplul românesc a fost adăugat de noi.

[42] În poetica românească este considerată asonantă orice rimă imperfectă, chiar dacă imperfecțiunea își are sediul în vocala accentuată (ex: iubit / atît, meu / tău, rînced / cuget).

[43] Pentru urechea spaniolă, identitatea numai a vocalelor (începînd cu ultima vocală accentuată), nu și a consoanelor, nu constituie o rimă imperfectă, ci o rimă corectă. Tehnica poetică spaniolă cunoaște așadar două feluri de rime: *asonante* (cu identitatea numai a vocalelor) și *consonante* (în care rimează și consonantele). Verfisicația cu rime asonante (numită *romance*) este foarte răspîndită în literatura spaniolă, îndeosebi în cea populară.

mai puțin complet, numărul de silabe al versurilor, felul picioarelor și numărul lor, locul cezurilor, alcătuirea strofei, poziția rimei, eventual și forma poeziei. Schema odei safice, de pildă, așa cum a fost arătată mai sus, este metrul ei.

Caracterul de schemă înseamnă că se poate repeta de oricîte ori. Există nenumărate poezii în alexandrini, în pentametri iambici, în catrene cu rime încrucișate, în stanțe, în formă de sonet etc.

Caracterul de schemă înseamnă totodată că, pentru interpretarea operei unice, individuale, prin indicarea metricii nu s-a spus încă mare lucru. De aceea, tocmai generalitatea fenomenelor metrice îndreaptă atenția de la opera izolată la multitudinea de opere cu fenomene identice. În analogie cu dualitatea formată de știința literaturii și istoria literaturii, ni se înfățișează în cîmpul mai restrîns al versului dualitatea formată de știința versului și istoria versului.

De istoria versului țin, de pildă, cercetările privitoare la alcătuirea alexandrinului în două opere diferite, cercetări care se pot extinde pînă la o istorie a alexandrinului în general. Cercetări corespunzătoare s-ar putea întreprinde și cu privire la hexametru și în cele din urmă cu privire la orice vers imaginabil. De istoria versului mai țin apoi și observațiile privitoare la rimă și la tehnica rimei la mai multe opere, autori etc. Din tehnica rimei se consideră că face parte de pildă tendința spre combinații de rime noi, izbitoare, neuzitate, ca cele caracteristice în simbolism. Poeții simboliști s-au pronunțat și teoretic în legătură cu aceste probleme. De un deosebit interes este, în aproape toate literaturile moderne, observarea rimei practicate în Evul Mediu timpuriu. În parte, pătrunderea ei are loc sub ochii noștri, și pretutindeni are de dus o luptă cu alte mijloace fonetice (aliterație, asonanță), pînă ce domină în sfîrșit în poezie ca rimă pură. Cercetările privitoare la rimă interesează de obicei în mare măsură și lingvistica. Copiștii medievali, oricîte modificări au introdus ei în manuscrise în ceea ce privește ortografia, formele, chiar și vocabularul din lăuntrul versurilor, rimele nu le-au greșit decît arareori; în rime ni se mai adresează încă originalul, în copii

confecționate după secole întregi. Pentru filologia medievală, rimele sînt unul din mijloacele cele mai importante folosite la datarea, localizarea și identificarea unui text. Cam tot așa se petrec lucrurile cu poeziile anonime, transmise oral. Cînd culegătorii de cîntece populare au înregistrat în secolul al XIX-lea un text *(Die Hasel)*, în care se întîlnesc rimele *Haselin/Mägdelein, bin/Wein*, au bănuit că textul își are obîrșia într-o epocă în care *i* lung nu era încă diftongat. (Bineînțeles, nu cu certitudine, deoarece textul poate proveni și dintr-un dialect care l-a mai păstrat și în epoca modernă pe *i* lung.)

De un deosebit interes sînt și cercetările în legătură cu construcția strofei la un autor, într-o epocă sau în istoria unei anumite strofe în genere. Structura strofei în lirica trubadurilor, preluarea schemelor odelor antice, liberalizarea stroficii în romantism, tendința de a depăși strofele rigide în lirica ultra-modernă, — toate acestea sînt teme a căror prelucrare a devenit rodnică, în sensul că făgăduiește succes.

Aproape în permanență, noi lucrări de istoria versului ne obligă să ne îndreptăm privirea și spre străinătate, deoarece tocmai aici schimbul reciproc și influența au fost din capul locului intense, respectiv în Antichitate și în metrica latină medievală au existat izvoare de influență comune. O observare exactă a modului de pătrundere a unor asemenea influențe și de armonizare a lor cu simțul național al versului creează posibilitatea de a se trage concluzii valoroase despre forțele care acționează în literaturile naționale.

8. Analiza fonologică

Filologul Eduard Sievers a făcut din analiza fonologică o ramură specială a științei. Cîmpul ei de observație este „sunetul" oricărei limbi vorbite, deci nu numai ritmicitatea, ci și melodia, articularea etc. Ea nu se limitează la textele „literare". Analiza fonologică pornește de la principiul că un text nu poate fi făcut să sune corect decît într-*un singur* fel

și că indicațiile corespunzătoare rezidă în el însuși. Încă înainte de Sievers se constatase că fiecare scriitor, fiecare muzician, ba chiar fiecare om ține de un anumit TIP VOCAL și că numărul de tipuri vocale este limitat și relativ redus. Tipul vocal este așadar o constantă personală în toate manifestările verbale ale unui om și deci, într-un anumit sens, concludentă pentru identificarea unui text. Sievers a mai extins analiza fonologică, încercînd să stabilească tensiunea cu care trebuie rostit un text. El a făcut acest lucru cu ajutorul unor anumite curbe (curbe ale cadenței). Analiza fonologică urma să devină deosebit de importantă pentru filologie, deoarece promitea să descopere neconcordanțele din textele transmise, inserțiile de mînă străină, lacunele etc. Cu toate că era călăuzit de o extraordinară sensibilitate și o neobișnuită înzestrare pentru toate aspectele fonologice, Sievers nu a reușit să-și dezvolte metoda și să facă din ea o metodă științifică fermă, care să poată fi preluată de alții, dar lucrările sale au contribuit totuși la faptul că atenția specialiștilor s-a îndreptat spre sunetul viu al limbii și al poeziei. Urechile cam tocite, chiar ale istoriografilor literari și ale specialiștilor în știința versului, care percep prea mult cu ochii, au devenit acum sensibile la însușirile și valorile poeziei vii, vorbite. Chiar și relaxarea vechii fonetici, cam rigide, ca urmare a intervenției fonologiei moderne, se află în strînsă legătură cu analiza fonologică.

Capitolul IV

FORMELE LINGUISTICE

Versul este o însușire formală, care nu caracterizează decît o parte din operele literare. În capitolul de față vom trata despre un strat de forme, care sînt date odată cu esența unui text literar, ca plăsmuire linguistică, și care în plus caracterizează toate manifestările limbii: formele linguistice.

Activitatea științei literaturii nu urmărește să determine formele linguistice folosite în literatură. Ele nu sînt, în principiu, diferite de cele folosite și în alte manifestări linguistice. Acest scop îl urmărește mai degrabă o anumită ramură a lingvisticii: gramatica. Scopul activității științei literaturii este îndreptat în primul rînd spre sesizarea și interpretarea unei opere literare. Ea nu cercetează așadar formele linguistice ca atare, ci contribuția lor la alcătuirea operei literare. Ea își pune în permanență întrebarea: ce contribuție aduc în această privință formele linguistice? Și și-o pune cu intenția de a face ca totalitatea operei să devină inteligibilă, prin urmare: tinde spre sinteză. Noțiunea sintetică pentru totalitatea formelor realizate metric este ritmul. Noțiunea sintetică pentru totalitatea formelor linguistice ale unei opere este stilul. Lui îi va fi consacrat un capitol separat în partea despre noțiunile sintetice. Aici este vorba numai despre enumerarea și explicarea formelor linguistice în sine, cu care lucrează apoi cercetarea privitoare la stil. Așadar, în acest capitol este vorba în fond de o gramatică orientată spre scopuri stilistice.

Trebuie să menționăm din capul locului o diferențiere fundamentală, care există, în atitudinea față de fenomenele linguistice, între lingvistică și stilistică. Lingvistica se va interesa la un text și de (și tocmai de) acele forme linguistice, care sînt neobișnuite. Un fenomen care se întîlnește numai o dată, numai aici, îi va atrage cum nu se poate mai mult

atenția. Cercetarea stilistică, în schimb, se va interesa tocmai de fenomenele linguistice caracteristice, prin frecvența lor, pentru alcătuirea operei ca un întreg. „Continuitatea face stilul", a spus cîndva Flaubert. Formele tipice se numesc „trăsături stilistice". Pe de altă parte, trăsăturile stilistice sînt cu atît mai ușor de recunoscut și cu atît mai expresive și mai eficiente, cu cît este mai mult vorba de fenomene care se abat de la limba „curentă". Dacă, de pildă, într-o poezie, articolul lipsește de mai multe ori acolo unde ne așteptăm să-l vedem, este vorba de o trăsătură stilistică lesne de recunoscut și plină de expresivitate, a cărei interpretare este foarte promițătoare.

S-ar putea obiecta însă că și o cercetare stilistică pur „fenomenologică" este posibilă și, într-adevăr, aceasta a fost cerută. Nu este cazul să intrăm aici în considerații mai amănunțite, privitoare la problema dacă și în ce măsură este posibil un asemenea mod de a vedea lucrurile, care ascunde privirii toate corelațiile istorice, și dacă el nu trebuie să facă totuși, în cele din urmă, ca orizontul temporal să devină vizibil, măcar de dragul existenței limbii ca limbă. Aici este de ajuns unanimitatea în părerea că sesizarea stilului individual al unei opere poate fi promovată, dacă este întreprinsă, pe de o parte, în fața fundalului caracterului „curent", „normal", al limbii, iar pe de alta, în comparație cu operele corespunzătoare ale epocii. Stilul unui sonet al lui Gryphius este mai ușor accesibil, dacă ne este cunoscută limba secolului al XVII-lea și poezia sonetelor epocii. Iar despre stilul unei limbi întregi vom putea face afirmații cu atît mai categorice, cu cît sîntem mai familiarizați cu alte limbi.

Clasificăm multitudinea de forme linguistice în următoarele straturi: al sonorității, al cuvîntului, al „figurilor" și al sintaxei.

1. Sonoritatea

Dintre formele sonorității, despre rimă, aliterație și asonanță am vorbit mai înainte.

Sunetul devine sugestiv în așa-numitele ONOMATOPEI. Înțelegem prin onomatopei niște formații linguistice, al căror sunet redă un anumit sunet din natură: a bîzîi, a hurui. Limbile germanice sînt incomparabil mai bogate în cuvinte onomatopeice decît cele romanice; așa, de pildă, versurile următoare, extrase dintr-o poezie de Annette von Droste-Hülshoff, ar pune în calea traducerii ei într-o limbă romanică, obstacole insurmontabile:

Der schwankende Wacholder flüstert,
Die Binse rauscht, die Heide knistert
Und stäubt Phalänen um die Meute.
Sie jappen, klaffen nach der Beute ...
Die Meute, mit geschwollnen Kehlen
Ihm nach, wie rasselnd Winterlaub.
Man höret ihre Kiefern knacken,
Wenn fletschend in die Luft sie hacken ...

Was bricht dort im Gestrüppe am Revier?
Im holprichten Galopp stampft es den Grund;
Ha, brüllend Herdenvieh! voran der Stier,
Und ihnen nach klafft ein versprengter Hund.
Schwerfällig poltern sie das Feld entlang,
Nun endlich stehn sie, murren noch zurück,
Das Dickicht messend mit verglastem Blick.
Dann sinkt das Haupt, und unter ihrem Zahne
Ein leises Rupfen knirrt im Thymiane ...[1]

---

[1] Clătinătorul ienupăr șoptește, / Papura foșnește, pădurica freamătă / Și împrăștie puf de păpădie în jurul haitei. / Gîfîie, latră după pradă ... / Haita, cu gîtlejurile umflate, / După el, ca un zornăitor frunziș de iarnă. / Se aude cum îi troznesc fălcile, / Cînd mestecă în gol, scrîșnind ... // Ce năvălește acolo în hățișul din crîng? / Bătătorește terenul în galop poticnit; / A-ha, o cireadă de vite care mugesc! În frunte taurul, / Iar în urma ei latră un ciine rătăcit. / Tropăie greoi de-a lungul cîmpului, / Acum în sfîrșit se oprese, mai mîrîie întorcînd capetele, / Măsurînd desișul cu o privire sticloasă. / Acum capul se lasă în jos, și sub dinții lor / O smulgere pîrîie discret în cimbru ... (germ.).

Nu trebuie, bineînțeles, să pierdem din vedere faptul că onomatopeile nu imită niciodată exact zgomotele din natură. Într-o limbă necunoscută, nimeni nu aude onomatopeile din text și nici nu le înțelege. Este evident că limbile nu urmăresc nici măcar identitatea sonoră, căci nu-și exploatează pe deplin posibilitățiile fonemelor lor, ci se mulțumesc cu indicații.

Efect onomatopeic se poate obține și prin repetarea unor anumite sunete, ca de pildă atunci cînd trebuie redat, prin sunete dure și consoane acumulate, zgomotul unei furtuni sau al unei bătălii. În versurile următoare, Camões zugrăvește mugetul surd al mării prin acumularea sunetelor *o* și *u* și mai ales a fonemelor *ond* și *und*:

No mais interno fundo das profundas
Cavernas altas, onde o mar se esconde,
Lá donde as ondas saem furibundas
Quando às iras do vento o mar responde,
Neptuno mora e moram as jucundas ... [2]

În aceste versuri se poate observa cu ușurință că aici încep să sune unele cuvinte, care altminteri nu ne sînt familiare decît ca nude semnificații (de pildă: *quando*).

Uneori putem sta la îndoială dacă se urmărește într-adevăr redarea unui anumit sunet din natură, sau dacă sunetul nu are menirea de a reprezenta, adică de a simboliza, o mișcare, o impresie vizuală, sau de alt tip, din natură. În asemenea cazuri vorbim despre SIMBOLISMUL SUNETELOR. Chiar și Platon a comentat influența lui în formarea limbii în general, cînd a raportat deosebirea sonoră dintre *mikros* și *makros* la deosebirea dintre semnificațiile respective: *i* semnifică ceea ce este mic și delicat, iar *a* ceea ce este mare și puternic. Asemenea interpretări simbolice ale sunetelor, îndeo-

[2] În cel mai lăuntric fund al adîncilor / Peșteri înalte, unde se ascunde marea, / Acolo unde undele urcă furioase / Cînd marea răspunde miniilor vîntului, / Neptun locuiește și locuiesc voioasele ... (port.) — Din *Os Lusíadas (Lusiada)*, cîntul VI, vs. 57—61. — Traducere în versuri: În fundu-adînc al celor mai profunde / Caverne, unde marea se ascunde, / Și unde urlă unde furibunde / Cînd vijeliei marea îi răspunde, / Neptun și nimfe stau să se scufunde.

sebi ale vocalelor, au fost încercate deseori. Strădaniile unor teoreticieni și poeți romantici și post-romantici, de a atribui vocalelor anumite calități cromatice, au mers și mai departe. Este cunoscut sonetul *Voyelles* de Rimbaud, care începe astfel:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes. [3]

Nu este cazul să punem în discuție aici problema controversată dacă și în ce măsură a luat Rimbaud în serios audiția colorată. Cert este că împerecherile de pînă acum dintre vocale și culori se contrazic profund (ceea ce nu exclude o constanță subiectivă) și că nici în ceea ce privește interpretarea simbolimului sonor nu domnește unanimitate. Chiar și cel mai înfocat adept al unei asemenea posibilități va admite că nu percepe în fiecare clipă a vorbirii și a audiției raporturi de simbolism sonor. În sfîrșit, o corelare fixă nu este de așteptat deoarece, de pildă, semnul grafic *a*, el singur, acoperă nenumărate nuanțe sonore diferite, chiar și în aceeași limbă, ba chiar și în același cuvînt. Un sunet nu poate exercita efecte de simbolism sonor decît abia atunci cînd devine pregnant prin acumulare sau printr-o poziție specială. Cu și mai multă claritate decît la onomatopei, abia semnificațiile indică direcția spre obiectul simbolizat.

Goethe simbolizează astfel ademenirile regelui ielelor printr-o acumulare de *i*-uri:

Du liebes Kind, komm, geh mit mir?!
Gar schäne Spiele spiel ich mit dir; [4]

---

[3] A negru, E alb, I roșu, U verde, O albastru, vocale, / Voi spune într-o zi nașterile voastre latente (fr.) — Traduceri în versuri: A brun, E alb, I roșu, U verde,-O vînăt , oare / Voi ști cîndva geneza de taină să v-o spun? (trad. Ion Frunzetti). A negru, E alb, I roșu, U verde, O de-azur, Latentele obîrșii vi le voi spune-odată. (trad. Petre Solomon). E alb, I roș, A negru U gri, O bleu, vocale, / Cîndva voi spune lumii cum v-ați născut, latente ... (trad. H. R. Radian).

[4] Copile drag, hai, vino cu mine! / Am să joc cu tine jocuri frumoase; (germ.). — Traduceri în versuri: O, dragă băiete, cu mine nu vii? ... / În jocuri voioase juca-vom zglobii! (Trad. N. Argintescu-Amza, în Goethe, *Poezii*, Editura Univers, București, 1974, p. 65.) O, dragă copile, o, vin ca să-ți fac / La jocuri frumoase, să-ți fie pe plac. (Trad. Șt. O. Iosif, *ibid.*, p. 253.)

și tot astfel au simbolizat poeții Renașterii și ai barocului mișcarea lină a pîraielor și drăgălășenia unui peisaj „plăcut" prin acumularea lichidelor și nazalelor, iar în exemplul următor se mai poate vedea în acumularea *i*-urilor în versul al cincilea încă o simbolizare a „licărului":

... das wallende Gras
Voll lieblicher Blumen, das sanfte Gezische
Der mancherlei lieblich beblätterten Büsche,
Das murmelnde Rauschen der rieselnden Flut,
Der zitternde Schimmer der silbernen Fläche
Durch grünende Felder sich schlängelnder Bäche. [5]

(Brockes)

S-ar putea întîmpla destul de des să ne întrebăm în ce măsură se îndreaptă sunetul într-adevăr spre redarea unor anumite fenomene din natură sau în ce măsură are el valoare intrinsecă, respectiv în ce măsură accentuează el dispoziția sufletească în care urmează să fie percepute semnificațiile. Ca și hotarul dintre onomatopee și simbolismul sunetelor, tot așa și cel dintre simbolismul sunetelor și MUZICALITATEA SUNETELOR este labil.

În următoarele versuri ale lui Eichendorff iese în evidență sunetul *L*:

Nacht ist wie ein stilles Meer,
Lust und Leid und Liebesklagen
Kommen so verworren her
In dem linden Wellenschlagen. [6]

În acumularea sunetului *L* putem vedea o simbolizare a izbiturilor valurilor; dar aici se constată totuși că încadrarea teoretică trebuie făcută cu toată prudența și că nu avem

[5] ... iarba unduitoare, / Plină de flori drăgălașe, susurul lin / Al cîtorva tufișuri cu frunziș drăgălaș, / Șopotitul murmurat al riului care curge, / Licărul tremurat al oglinzii argintii / A pîraielor care șerpuiesc prin cîmpii înverzite. (germ.)

[6] Noaptea-i ca o mare liniștită, / Plăcerea și suferința și tînguirile iubirii / Ajung aici atît de încîlcite / În izbirea lină a valurilor (germ.).

voie să separăm și să singularizăm prea mult. Chiar atunci cînd în aparență este vorba de simbolizare, sunetele nu sînt mijlocitoarele și îndrumătoarele unei obiectualități fixe antitetice. Ele însele scot la iveală în mod hotărîtor tot ce este obiectual și îi creează dispoziția sufletească, mult mai importantă decît existența vizibilă și condițiile reale.

În proba următoare, extrasă din *Prometheus Unbound* de Shelley, va fi din capul locului cu neputință să se extragă elementele de simbolism sonor; aici, sunetul operează numai ca atare.

Here, oh, here
We bear the bier
Of the Father of many a cancelled year!

Scepters we
Of the dead Hours be,
We bear Time to his tomb in eternity. [7]

Ca și la Eichendorff, sunetul este, în aceste versuri, atît de puternic și de expresiv, încît conținutul cuvintelor pălește. Mijloacele sonore sînt mai cu seamă: rima triplă care revine la distanțe scurte *(Here, bier, year ...)*, fiind accentuată și de rima interioară din primul vers; puternica aliterație, pe care o leagă mai ales accentele versurilor *(Here / here, bear / bier, time / tomb /[e]ternity)*. Apoi mai produce un puternic efect sonor șirul închis, ascendent, al vocalelor accentuate din versul al 3-lea: *fa—ma—can—year*, căruia i se opune șirul descendent din versul al 6-lea: *time—tomb—tern;* este o întunecare pregătită de *Hours* din versul precedent, în timp ce pînă acolo toate vocalele au fost luminoase.

---

[7] Aici, o, aici: / Ducem catafalcul / Tatălui multor ani scurși! // Sceptre / Ale Ceasurilor moarte sîntem, / Ducem Timpul în mormîntul lui în eternitate. (engl.) — Traducere în versuri: Alaiul nostru, iată-l: / Noi îl purtăm pe tatăl / Atîtor ani trecuți, pe-o năsălie. // Ai orelor strigoi — / Iată ce sîntem noi — / Și ducem Timpul către veșnicie. (Trad. Petre Solomon, în *Prometeu descătușat*, Editura pentru literatură, colecția „Biblioteca pentru toți", nr. 287/1965, p. 458—459.)

2. Stratul cuvîntului

Gramatica încadrează în categorii de cuvinte formele linguistice fundamentale. Nu poate fi scopul muncii literar-stilistice să înregistreze conținutul de categorii de cuvinte al fiecărei opere. Această muncă nu ține seamă de fiecare vocală și de fiecare consoană nici atunci cînd analizează sonoritatea. Punctul de pornire pentru munca în continuare nu pot fi decît cazurile care au importanță pentru specificul operei, adică cele care reprezintă trăsături stilistice.

Menționăm cîteva trăsături stilistice, care pot apărea într-un text literar printr-o folosire specială a categoriilor de cuvinte.

Cu prilejul cercetării limbii Annettei Droste ne-au atras atenția cazurile frecvente în care lipsește ARTICOLUL:

Unke kauert im Sumpf,
Igel im Grase duckt ...

Bergwald mag und Welle nicht
Solche Farbentöne hegen ...

Wie, sprach ich Zauberformel? Dort am Damm —
Es steigt, es breitet sich wie Wellenkamm ... [8]

Tot așa, folosirea articolului hotărît în locul articolului nehotărît „la care ne așteptam" poate reprezenta o trăsătură stilistică. El face parte din tonul atît de personal al lui Rilke; poezia *Auferstehung*, de pildă, începe astfel:

Der Graf vernimmt die Töne ... [9]

---

[8] Buhai[ul]-de-baltă se tupilează în smirc, / Arici[ul] se face ghem în iarbă ... // Pădure[a] alpină poate păstra, dar val[ul] nu, / Asemenea nuanțe ... // Cum, am rostit [o] formulă magică? / Acolo, pe dig, / Crește, se lățește ceva ca [o] creastă de val ... (germ.).

[9] Contele aude tonurile ... (germ.).

În *Sonette an Orpheus* mai acționează încă aceeași trăsătură stilistică:

Nur wer die Leier schon hob
Auch unter Schatten,
Darf das unendliche Lob
Ahnend erstatten ... [10]

La tot pasul sînt evocate fenomene, care, prin folosirea articolului hotărît, sînt considerate cunoscute.

ADJECTIVUL, în unele texte, este evident căutat, iar în altele la fel de clar evitat. Subîmpărțirea curentă a adjectivelor indică ea însăși diferite efecte; vorbim despre adjectivul calificativ (povîrnișul abrupt, masa rotundă), despre adjectivul metaforic (cuvintele înaripate) și despre cel folosit în formule (codrul verde, valea adîncă).

În limbile romanice, însăși poziția adjectivului indică adeseori diferitele funcțiuni pe care le exercită; de poziția modificată este legată o diferențiere a sensului. În limbile germanice, adjectivul stă în principiu înaintea substantivului. Totuși, se întîlnește și aici uneori o postpunere a adjectivului, care atunci rămîne neflexionat. Această poziție este caracteristică pentru cîntecul popular și pentru lirica de tip poporanist: *Röslein rot, Mägdlein jung, Wiese grün, a garden green, my father dear, a harness good.* Postpunerea se găsește tocmai în versuri, ca un simptom al libertății sintactice mai mari a poeziei.

Totuși, cînd este vorba de adjectiv, ca și de aproape toate trăsăturile stilistice care mai urmează a fi analizate, trebuie să fim precauți. Cît despre categoriile de cuvinte (și alte forme linguistice), nu trebuie să uităm că acestea sînt abstracțiuni ale gramaticii. O categorie de cuvinte nu are o funcție univocă iar o funcție nu este legată, pentru realizarea ei, în mod uni-

---

[10] Numai cine a mai ridicat lira / Fie și în umbră, / Are voie lauda nesfîrșită / S-o aducă presimțind ... (germ.). — Traducere în versuri: Doar cel ce-ntre umbre-a-nălțat / lira-i cîndva, / poate, imnul nemăsurat / presimțind a-l cînta ... (Trad. Maria Banuș, în: Rilke, *Versuri*, Editura pentru literatură universală, București 1966, p. 272).

voc, de o categorie de cuvinte. Este o lege fundamentală pentru toate studiile stilistice, că formele linguistice pot fi plurivoce și că aceeași funcție poate fi exercitată de forme diferite. Ch. Bally a formulat astfel, la timpul său, această lege, în *Le langage et la vie* (Paris, 1926, p. 121): *„On sait que, dans toutes les langues, un même signe a normalement plusieurs valeurs, et que chaque valeur est exprimée par plusieurs signes"*.[11] Bally arată cît de diferit funcționează, de pildă, „adjectivul substantivat". Dámaso Alonso citează versuri din San Juan de la Cruz (*La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1942, p. 183):

¡Oh noche que guiaste,
oh noche, amable más que la alborada:
oh noche que juntaste
Amado con Amada,
Amada en el Amado transformada![12]

și observă: *„Aquí los verbos introducidos por relativo pueden inducirnos a error. En realidad esas acciones verbales tienen sólo una función adjetiva (lo mismo que* amable*) y el esquema es el siguiente:¡ Oh noche guiadora, amable, unidora, transformadora! Pura exclamación sin verbo."*[13] În loc de *función adjectiva*[14], noi am spune mai degrabă *función atributiva*[14], deoarece lingvistica germană separă cu o strășnicie obiectiv necesară aspectul morfologic (adjectiv) de cel funcțional (atribut).

Forța de a-și subordona alte categorii de cuvinte se întîlnește și la SUBSTANTIV. Un stil caracterizat de o asemenea

---

[11] Se știe că, în toate limbile, un același semn are în mod normal mai multe valori, și că fiecare valoare se exprimă prin mai multe semne. (fr.)

[12] O, noapte care ai călăuzit, / o, noapte, mai fermecătoare decît zorile: / O, noapte care ai unit / Iubitul cu Iubita / Iubita prefăcută în Iubit! (span.).

[13] Aici, verbele introduse ca relative ne pot induce în eroare. În realitate, aceste acțiuni verbale nu au decît o funcție adjectivală (la fel ca *amable*), iar schema este următoarea: O, noapte călăuzitoare, unitoare, transformatoare! Pură exclamație, fără verb. (span.).

[14] Funcție adjectivală; funcție atributivă (span.).

predominanță a substantivului a fost denumit „stil nominal" în opoziție cu tipul stilului verbal. (Despre o astfel de tipizare vom avea prilejul să mai vorbim în alt capitol.) Limbajul științei, de pildă, este considerat ca fiind tipic nominal, iar cel al expresionismului, de pildă, ca fiind tipic verbal.

O înclinare izbitoare de a substantiva adjectivul se întîlnește în limba folosită de Goethe la bătrînețe:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis,
Das Unzulängliche,
Hier wirds's Ereignis,
Das Unbeschreibliche,
Hier ist es getan,
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan. [15]

În unele opere scrise în limbi germanice se constată o tendință de substantivare a infinitivelor. Iarăși ar trebui menționată limba Annettei Droste.

Îndeosebi pot atrage atenția la substantiv ca trăsătură stilistică anumite modalități speciale de formare. Astfel, în textele teoretice sînt frecvente substantivele cu terminația *-ung* (engl. *-ty;* fr. *-ion;* ital. *-ione;* span. *-ión;* port. *-ão*).

Formele compuse noi, expresive (la substantive și adjective) au fost una din cele mai izbitoare trăsături stilistice în noua limbă poetică, pe care a creat-o Klopstock în secolul al XVIII-lea. Citățm numai cîteva versuri ale discipolului său Hölty:

Wann, Friedensbote, der du das Paradies
Dem müden Erdenpilger entschliessest, Tod,
Wann führst du mich mit deinem goldnen
Stabe gen Himmel, zu meiner Heimat?

---

[15] Tot ceea ce este trecător / Este numai o parabolă, / Ceea ce este neîndestulător, / Aici devine eveniment, / Ceea ce nu se poate descrie, / Aici s-a făcut, / Eternul feminin / Ne atrage spre sine. (germ.)

O Wasserblase, Leben, zerfleug nur bald!
Du gabest wenig lächelnde Stunden mir
Und viele Tränen, Qualenmutter
Warest du mir, seit der Kindheit Knospe

Zur Blume wurde. Pflücke sie weg, o Tod,
Die dunkle Blume! Sinke, du Staubgebein,
Zur Erde, deine Mutter, sinke
Zu den verschwisterten Erdgewürmen! [16]

La înflorirea acestui mijloc stilistic în limba poetică germană a acelei epoci a contribuit dealtfel şi relaţia, acum mai strînsă, cu poezia engleză. Celebrele forme compuse, de pildă cele din baladele engleze publicate de Percy *(lily-white hands; live-long winter-night* [17]*)* îşi găsesc în baladele germane ale lui Hölty, Bürger, Stolberg etc. reproducerea exactă.

Uşor de recunoscut şi uşor de interpretat în funcţia lor sînt, în toate limbile, diminutivele. Aici pare că ne aflăm în faţa cazului de univocitate a unei forme. Bineînţeles, lucrurile nu sînt atît de simple cum arată denumirea însăşi. Diminutivele, de cele mai multe ori, nu urmăresc să desemneze micimea obiectului, ci în primul rînd participarea afectivă a vorbitorului, ele ţin mai puţin de perspectiva optică decît de cea emoţională. În afara literaturii pentru copii, diminutivele sînt un mijloc stilistic frecvent în lirica populară şi în cea misticopietistă.

În simbolism întîlnim adeseori concretizarea unor abstracţiuni: *die Schale des Schreckens zerbricht, les plis jaunes de la pensée.* [18] Cazuri asemănătoare se întîlnesc frecvent şi în limba extraliterară: „cu teamă crescîndă", „onoarea pătată",

---

[16] Cînd oare, sol al păcii, tu, care raiul / L-ai descuiat obositului pelerin, Moarte, / Cînd mă duci cu auritul tău / Toiag spre cer, spre căminul meu? // O, balonule de săpun, Viaţă, ia-ţi zborul curînd! / Mi-ai dat puţine ceasuri zimbitoare / Şi multe lacrimi, mamă a chinurilor / Mi-ai fost, de cînd bobocul copilăriei // S-a făcut floare. Culege, o, Moarte, / Floarea întunecată! Coboară, schelet de pulbere, / La glie, maica ta, coboară / La înfrăţirii viermi ai pămîntului! (germ.).

[17] Mîini albe cum e crinul; noapte de iarnă lungă cît viaţa (engl.).

[18] Cupa groazei se sparge (germ.); ridurile galbene ale gîndirii (fr.).

„un succes răsunător" etc. Se dovedește din nou că printr-o simplă constatare nu s-a cîștigat încă mare lucru.

Concretizarea poate fi intensificată pînă la personificare. Personificarea unor obiecte este în general un mijloc stilistic frecvent; în limba cotidiană există multe elemente latente, care sînt actualizate de către scriitori. Pentru limbajul copiilor o asemenea personificare este chiar caracteristică.

La VERBE, ca și la substantive și la adjective, frecvența lor, importanța lor și poziția lor predominantă pot crea amprenta unui text. Începătorul trebuie să se ferească de folosirea prea pripită a caracterizării sumare de „stil verbal". Folosind-o, spunem într-adevăr foarte puțin; este vorba în primul rînd de o trăsătură de stil, care cere o prelucrare în continuare. Astfel, se constată adesea foarte repede că o anumită grupă de verbe, de pildă cele de mișcare, primează. Sau este vorba de verbe subordonate unui anumit simț (văz, auz) și care cer imediat o cercetare corespunzătoare a adjectivelor și a substantivelor.

În cadrul stratului cuvîntului are importanță, în sfîrșit, și VOCABULARUL. De obicei, dacă volumul este suficient, operele baroce, romantice, mistice etc. se trădează numai prin vocabularul lor. Ca și stilistica, tot așa și lingvistica se preocupă de aceste observații. Dicționarele referitoare la anumite opere literare, respectiv la anumiți autori, sînt un material important în ambele științe. Pentru autorii cei mai mari (Dante, Shakespeare, Cervantes, Corneille, Racine, Lessing, Goethe etc.), această sarcină a fost rezolvată într-un mod mai mult sau mai puțin vrednic de încredere.

Dámaso Alonso, în lucrarea sa despre *La lengua poética de Góngora* (Madrid, 1935), a acordat o atenție deosebită vocabularului cultist al poetului, fiind ajutat de criticile contemporane și ulterioare. O situație similară s-a creat în jurul anului 1750 în Germania: în *Neologisches Wörterbuch* de Schönaich a fost înregistrat întregul vocabular care i s-a părut acestui cercetător că ar fi criticabil în creațiile literare ale lui Klopstock și în cele ale tinerei generații. Multe din cuvintele care au fost resimțite ca izbitoare în vocabularul simbolismului francez se găsesc la Jacques Plowert: *Petit glossaire pour*

servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes (Vanier, 1888).

„Cuvintele preferate" ale unui autor sau ale unei epoci nu sînt întotdeauna neapărat neologisme. În orice caz, cercetările stilistice moderne obișnuiesc să dedice din nou, și pe bună dreptate, atenția lor acestui întreg complex de probleme. Și au obținut rezultate valoroase, de îndată ce nu s-au oprit la înregistrare și la statistică, ci le-au luat drept punct de pornire al activității respective. Cercetarea este dusă atunci într-un tempo rapid la stabilirea unor anumite sectoare obiective, care revin izbitor de frecvent într-o operă sau la un autor. Pornind de aici, s-a căutat apoi să se tragă și alte concluzii cu privire la personalitatea artistului.

3. Figurile retorice [19]

Cînd urcăm de la formele linguistice în stratul cuvintelor la formele linguistice în stratul grupelor de cuvinte, pășim într-un domeniu încărcat de tradiție. Încă din Antichitate s-au făcut aici eforturi în vederea unei cuprinderi cît mai complete cu putință, și anume nu din punctul de vedere gramatical, ci tocmai din cel stilistic. În teoriile și normele antice privitoare la retorică se găsește o tratare amănunțită a întregului domeniu. Aceste eforturi au fost cîrmuite de scopul practic de a culege și prezenta în mod didactic mijloacele linguistice care împodobesc un discurs, respectiv care îl desfigurează. Mijloacele linguistice au fost denumite *figurae rhetoricales* [20], uneori și *flores rhetoricales*. [21] Doctrina referitoare la *figurae*, îndeosebi în forma pe care i-a dat-o Quintilian, a devenit o tradiție fixă; ea se găsește aproape nemodificată în retoricile și în *Artes dicendi* [22] ale Evului Mediu, ale uma-

[19] În românește, pentru „figuri retorice" se preferă denumirea „figuri de stil".

[20] Figuri retorice (lat.).

[21] Flori retorice (lat.).

[22] Artele de a vorbi (lat.).

nismului şi ale barocului. Succesiunea, respectiv alcătuirea grupelor, era variată; dar de cele mai multe ori autorii urmau şi în acest caz exemplul Antichităţii, care, de pildă, separaseră cele două grupe mari: *figurae verborum* [23] şi *figurae sententiarum* [24], respectiv tropii.

De la *flores rhetoricales* şi-a luat numele STILUL ÎNFLORAT al Evului Mediu; dar unele cercetări stilistice din secolul al XIX-lea mai obişnuiau încă să-şi efectueze observaţiile cu ajutorul listei de *figurae*. Ele s-au mulţumit bineînţeles cu o simplă constatare a formelor linguistice întîlnite, în cel mai bun caz cu o statistică, sau le-au considerat, aşa cum făcuseră şi sfătuiseră secolele anterioare, ca podoabă literară, cu toate că reprezentarea poeziei ca discurs împodobit fusese de mult depăşită. Romanticul Coleridge a văzut în folosirea conştientă a figurilor ca podoabă o primejdie pentru orice creaţie literară autentică: *„Figures and metaphors ... converted into mere artifices of connection and ornament constitute the characteristic falsity in poetic style of the moderns"*. [25] Prin aceste cuvinte, Coleridge exprima părerea tuturor romanticilor şi chiar a preromanticilor; Herder vorbise într-un asemenea context despre „statuia moartă a stilului, care se înalţă fără greşeli şi fără frumuseţi cu adevărat proprii, fără viaţă şi fără caracter".

Pentru cercetarea stilistică modernă, *figurae* nu au o poziţie preferenţială. Ele stau în cel mai bun caz pe acelaşi plan cu trăsăturile stilistice tratate pînă acum şi care vor mai fi tratate ulterior. (Cîteva figuri, ca rima *[homoioteleuton]* sau personificarea *[personificatio]* au fost tratate anterior.) Ce contribuţie aduc ele la constituirea unei opere literare rămîne de cercetat în fiecare caz în parte; prin interpretarea lor ca „podoabă" spunem de obicei prea puţin şi adeseori lucruri false. Dar dacă figurile sînt puse şi în alte corelaţii, — anume dacă nu-i mai sînt date oratorului şi litera-

---

[23] Figurile cuvintelor (lat.).

[24] Figurile sentinţelor (lat.).

[25] Figurile şi metaforele ... transformate în simple artificii de legătură şi de podoabă constituie falsitatea caracteristică în stilul poetic al modernilor (engl.).

tului pentru ca acesta să le folosească în mod conştient în vederea îmbunătăţirii „discursului" său, ci dacă ele îl interesează pe lingvist şi pe cercetătorul stilistic ca fenomene lingvistice fundamentale, — apare şi aici un sentiment de gratitudine faţă de Antichitate, care a creat baze atît de excelente. Şi, în sfîrşit, cunoaşterea lor şi cea a denumirilor tradiţionale este indispensabilă pentru istoriograful literar, care are de cercetat opere literare mai vechi, născute şi gustate în atmosfera creată de *flores rhetoricales*. Ordinea aleasă în cele ce urmează se supune numai unor scopuri practice; în rest, ne mulţumim cu o selecţie din *flores*.

Prin PARONOMAZĂ *(annominatio)* se înţelege apariţia unor cuvinte cu sunet asemănător. Aici se înscriu de pildă cazurile obiectului „interior" *(to live a life, einen Gang gehen, al volver que volvió*, şi-a trăit traiul*)*. Aici se înscriu însă şi cazurile în care se asociază cuvinte cu sunet asemănător, dar cu sens diferit. Prin aceasta, paronomaza se intersectează cu JOCUL DE CUVINTE, care speculează dublul înţeles al unui cuvînt, sau, sub denumirea de CALAMBUR, identitatea (respectiv: asemănarea) fonetică a două cuvinte diferite, respectiv a două grupe diferite. O mare parte din glume (*bon mot, Witz, scherzo, anecdota, joke* etc.; este ciudat că lipseşte o corespondenţă precisă între denumirile din diferitele limbi) se bazează pe efectele „declanşatoare" ale jocului de cuvinte.

Ca figură fonetică specială, retorii mai menţionează POLIPTOTA (tratată adesea, bineînţeles, în cadrul paronomazei), adică repetarea aceluiaşi cuvînt în diferite trepte flexionale. Poliptota se întîlneşte în toate operele literare. Este o trăsătură stilistică frecventă la Rilke; în exemplul următor *(Sonette an Orpheus*, II, 13*)*, poliptota se leagă, aşa cum se întîmplă de obicei, de alte figuri fonetice:

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.

Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
dass, überwinternd, dein Herz übersteht. [26]

Figurile de pînă acum lucrează tocmai cu legătură fixă între forma linguistică exterioară și semnificație. La ALUZIE, pentru ca sensul să devină inteligibil, trebuie ca mai întîi să adauge ceva și auditorul. La lectura unor texte mai vechi, cititorul are nevoie, de pildă, de o substanțială cunoaștere a mitologiei antice, ca să înțeleagă toate aluziile. Tot așa, cunoștințele biblice ale cititorului de azi nu sînt de obicei suficiente pentru ca să înțeleagă toate aluziile corespunzătoare din operele literare mai vechi (ca să nu mai vorbim de stabilirea unor dependențe linguistice și noționale inconștiente). Străinului, iarăși, aluziile la proverbe și expresii naționale îi vor scăpa, în majoritatea cazurilor. Cu cît contează autorul mai mult pe un public, și anume pe un public omogen, cu atît este mai mare rolul aluziei într-un text literar. Ea este unul din cele mai de seamă mijloace stilistice pentru determinarea atmosferei sociale din jurul unei opere. Ca exemplu, dăm începutul sonetului lui Milton *On his blindness*, care nu poate fi înțeles decît de cititorul care cunoaște bine parabola biblică a talantului încredințat [27]:

When I consider how my light is spent,
E're half my days, in this dark world and wide,
And that one Talent which is death to hide,
Lodg'd with me useless, though my Soul more bent

---

[26] Ia-o înainte oricărei despărțiri, ca și cum ar fi în spatele / tău, ca iarna, care tocmai pleacă. / Căci printre ierni este una atît de infinit iarnă, / încît, trecînd prin iarnă, inima ta oricum învinge. (Germ.) — Traducere în versuri: Să fugi de bun rămas, precum ar fi / în urma ta, cum e sfîrșita iarnă; / căci printre ierni sînt ierni: nu poți sfîrși / iernînd; deasupra inima-ți așteamă l... (Trad. N. Argintescu-Amza, în Rilke: *Versuri*, Editura pentru literatură universală, București, 1966, p. 296).

[27] *Evanghelia cea după Matei*, cap. 25.

To serve therewith my Maker, and present
My true account, least he returning chide ... [28]

La PERIFRAZĂ, obiectul propriu-zis, respectiv starea de lucruri propriu-zisă, nu este exprimată direct, ci trebuie dedusă pe cale ocolită: „Cînd l-a văzut, a simțit mîna lui Amor", adică a fost lovită de săgeata trasă de mîna lui Amor, adică a fost cuprinsă de iubire.

Odată cu LITOTA facem cunoștință cu prima figură a vorbirii improprii, din care trebuie înțeles așadar altceva decît spune forma linguistică în sine. În litotă se exprimă ceva pozitiv prin negarea contrariului: „am rîs nu puțin".

Prin IRONIE vrem să exprimăm contrariul celor spuse prin cuvinte. Ea este frecventă chiar și în limbajul cotidian. Expresii ca: „frumoasă poveste!", „ce bun prieten îmi ești!" sînt înțelese just de oricine împotriva formulării, conlucrarea intonării fiind hotărîtoare. De aceea, opera literară este de obicei mai rezervată în ceea ce privește folosirea ironiei, respectiv trebuie să mai pregătească în alt mod funcționarea ei corectă.

Prin EUFEMISM înțelegem cazul în care ceva neplăcut, îngrozitor sau penibil este formulat invers. Sînt cunoscute eufemismele geografice: Pontul Euxin, Capul Bunei Speranțe.

Printre figurile cele mai frecvente ale limbajului familiar se numără HIPERBOLA: „Ți-am spus de o mie de ori", „cu mers ca de melc", „cu iuțeala fulgerului". Multe formații noi produse prin compunere au prins datorită hiperbolismului lor eficient.

Între SINECDOCĂ și METONIMIE nu se obișnuiește a se face astăzi mare deosebire. În ambele cazuri se constată o deplasare: de la parte la întreg („cămin" pentru „casă" și „familie"), de la material la produs („strugure" pentru

---

[28] Cînd stau să mă gîndesc cum mi s-a stins lumina, / Înainte de jumătatea zilelor mele, în lumea aceasta întunecată și vastă, / Și că acest un Talant, care e ascuns în pămînt, / A sălășluit cu mine fără de folos, cu toate că Sufletul meu mai înclinat // Să-și slujească Ziditorul cu el, și să înfățișeze / Adevărata mea socoteală, pînă nu se întcarce să mă certe ... (engl.).

„vin"), de la un indiciu corporal la întregul purtător sau la o grupă de oameni („păr alb" pentru „bătrîneţe", „ciorap albastru" etc.), de la autor la operă („a-l citi pe Homer"), de la creator, respectiv mijloc, la rezultat („mînă" pentru „scriere)" etc. Dar se poate ivi şi cazul invers, adică să trebuiască să mergem de la general la particular („muritori" pentru „oameni").

Titlul de „cea mai poetică figură a vorbirii improprii" îl deţine de cînd lumea METAFORA, adică transpunerea unor semnificaţii dintr-un sector în altul, străin. Avînd în vedere importanţa acestei figuri şi a discuţiei iscate cu privire la esenţa ei, îi dedicăm un excurs, în care este tratată mai îndeaproape, împreună cu unele figuri similare.

De la metaforă se face o trecere pe nesimţite spre CATACREZĂ, denumire sub care se înţelege folosirea unei expresii nepotrivite. Această folosire poate fi pur şi simplu greşită („a culege cartofi", „ a bea supă"), dar poate sluji şi unor intenţii speciale şi atunci se apropie de metaforă: „lacrimi grăitoare", „lumină veştedă". Intensificarea unei catacreze constituie un OXIMORON, adică legătura dintre două reprezentări, care de fapt se exclud. În petrarchismul din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, dar şi în creaţia literară „înflorată" a Evului Mediu, dăm mereu peste expresii ca: „dulceaţa amară (a dragostei)", „dulcea ei amărăciune", „moartea vie", „viaţa moartă", „soarele întunecat". Oximoronele nu sînt rare la Shakespeare, unde dealtfel funcţionează întrucîtva diferit decît în petrarchism:

beautiful tyrant, fiend angelical! (Romeo and Juliet) [29]
His humble ambition, proud humility,
His jarring concord, and his discord dulcet,
His faith, his sweet disaster ... (All's Well that Ends Well)[30]

---

[29] Tiran frumos, diavol îngeresc! *(Romeo şi Julieta)* (engl.)..

[30] Smerita lui ambiţie, semeaţa lui smerenie, / Discordanta lui concordanţă, şi plăcuta lui discordanţă, / Credinţa lui, dulcele lui dezastru ... *(Totul e bine dacă se sfîrşeşte cu bine)* (engl.).

Acest mijloc stilistic a fost urmărit retrospectiv prin literatura medievală pînă la *Disciplina clericalis* de Petrus Alphonsus (Ed. II: *Ex hac est michi mors et in hac est michi vita*[31]).

Dar şi în limbajul mistic întîlnim ades expresii ca: „neantul nesfîrşit", „plinătatea goală" etc. Din misticul spaniol San Juan de la Cruz citäm:

que muero porque no muero ...[32]
vivo sin vivir en mí ...[33]
y abatíme tanto, tanto,
que fui tan alto, tan alto ...[234]

Pentru tradiţia mistică au fost de asemenea invocate unele influenţe arabe.

Oximoronul reprezintă o acutizare specială a ANTITEZEI, adică a contrastului. Voga antitezei, în umanism, se trage direct din exemplul retoricii greco-latine (cf. Ed. Norden, *Die antike Kunstprosa)*. Ea mai este menţionată de obicei cînd se încearcă a se defini marinismul, gongorismul, cultismul, eufuismul, stilul bombastic etc. Dar se găseşte frecvent şi după secolul al XVII-lea, mai ales în literatura franceză, cu care prilej alexandrinul s-a dovedit a fi o formă metrică extrem de adecvată. Exemplele următoare sînt din Victor Hugo:

Le sentier qui fuit où le chemin commence ...[35]
La beauté sur ton front et l'amour dans ton coeur ...[36]

J'aurais été soldat, si je n'étais poète ...[37]
Et je sais d'où je viens, si j'ignore où je vais ...[38]

---

[31] Din asta îmi vine moartea şi în asta îmi este viaţa (lat. med.).
[32] Că mor pentru că nu mor ... (span.).
[33] Trăiesc fără viaţă în mine ... (span.)
[34] Şi m-am prăbuşit atît de mult, atît de mult, / încît m-am înălţat atît de sus, atît de sus ... (span.).
[35] Cărarea care fuge unde începe drumul ... (fr.).
[36] Frumuseţea de pe fruntea ta şi dragostea din inima ta ... (fr.).
[37] Aş fi fost soldat, dacă nu eram poet ... (fr.).
[38] Şi ştiu de unde vin, dacă nu ştiu încotro merg ... (fr.).

Contrariul antitezei este, într-un anumit sens, sublinierea unui cuvînt printr-un al doilea cu semnificație similară. Cuvintele cu același înțeles se numesc SINONIME. (În sensul strict n-ar trebui să vorbim decît despre cuvinte cu semnificații asemănătoare, deoarece în limbă nu există sinonimie deplină.) Chiar și în limbajul cotidian întîlnim formule alcătuite din perechi de sinonime: *à tort et à travers, pêle-mêle; mit Leib und Leben, Haus und Hof; heart and hand, flesh and fell; sem eira nem beira;* talmeș-balmeș, nici în car nici în căruță etc. După cum se vede, asemenea formule alcătuite din perechi de sinonime prezintă, în majoritatea cazurilor, legături fonetice. Cu toate că la origine, și mai ales cînd este vorba de formule juridice, au fost luate ca dualitate, ele funcționează astăzi ca unități.

În poeticile Renașterii, formula alcătuită dintr-o pereche de sinonime a fost considerată o podoabă deosebită. Într-adevăr, ea este foarte frecventă în literatura epocii. Citățm numai două strofe din *Trostgedicht in Widerwertigkeit des Krieges* de Opitz, în care se spun despre virtute următoarele:

Sie lässt sich sonderlich im Kreuz und Unglück sehen:
Wann alles knackt und bricht, wann alle Winde wehen,
Wann Sturm und Wetter kommt, da tritt sie dann herein,
Macht, dass ein jeder schaut auf sie und ihren Schein ...

Sie hält des Glückes Zorn für lauter Schimpf und Scherzen,
Sie wird durch keine Qual, durch keine Leibes-Schmerzen
Aus ihrer Burg verjagt: Sie gibt sich nimmer bloss,
Kein Streit noch Widerpart ist ihrer Macht zu gross ... [39]

Din nou, caracterul ornamental nu este suficient pentru determinarea funcției. În fiecare caz în parte ar trebui în

---

[39] Se arată mai ales, în năpastă și nenorocire: / Cînd totul crapă și se sparge, cînd toate vînturile vuiesc, / Cînd vine furtuna și vijelia, atunci intră ea, / Făcînd ca fiecare să se uite la ea și la lumina ei ... // Ea socotește că mînia norocului este numai insultă și glume, / Și prin nici un chin, prin nici o durere trupească / Nu poate fi izgonită din cetățuia ei: Nu se expune niciodată. / Nici o ceartă, nici un conflict nu este prea mare pentru puterea ei ... (germ.).

primul rînd să ne întrebăm în ce măsură este vorba de o simplă bipartiție a expresiei și în ce măsură de o sinonimie voită. Chiar și atunci ar rămîne de cercetat în ce măsură fiecare membru își păstrează autonomia și în ce măsură intervine o contopire. Este inutilă precizarea că juxtapunerea de sinonime (oricît de firească ar fi bipartiția afirmației) se găsește în literatură și în afara umanismului. Că atitudinea retorică favorizează formula dublă este sigur; dar dacă din apariția ei am trage numaidecît concluzia că textul respectiv are o atitudine retorică, ar însemna să facem iarăși una din acele generalizări pripite, de care interpretarea trăsăturilor linguistice trebuie să se ferească.

Cînd sînt legați între ei mai mult ca doi membri de același fel, ia naștere o ÎNȘIRUIRE. Dacă în această înșiruire fiecare membru își păstrează autonomia, este vorba de o ENUMERARE, care se întîlnește și în limbajul cotidian: mere, pere, piersici, prune ... Următoarea canonadă de imprecații a unui poet baroc ascunde însă altceva decît o enumerare plată:

Poltergeist! irrwisch! und ewig verbannter!
Missgeburt! zauberer! mörder und drache!
Tygertier! luder und rothbart und hache!
Eselskopf! Rübezahl! bockfuss! verräther!
Raben-aas! schindhund und teufels-geschlähter! [40]

Membrii enumerării, fiecare în parte, își pierd autonomia și nu se mai evidențiază decît ca valuri într-o mare mișcare curgătoare. Vorbim aici despre ACUMULARE. Uneori are loc în ea o intensificare; adesea nu se obține însă decît un mare vîrtej linguistic, care antrenează totul. Au devenit celebre turbulentele acumulări de cuvinte ale lui Rabelais, care au mai fost supralicitate în secolul al XVI-lea de prelucrătorul său german Fischart. Vorbim de înșiruiri *asindetice*,

---

[40] Strigoi! flacără călătoare! și veșnic afurisitule! / Lepădătură! vrăjitor! ucigaș și balaur! / Fiară! stîrv și barbă-roșie și moroi! / Imbecil! Zmeu! satir! trădător! / Ticălos! javră și făptura dracului! (germ.).

atunci cînd membrii lor rămîn nelegaţi linguistic, şi de înşiruiri *sindetice*, cînd sînt legaţi vizibil unii de alţii prin „şi", „sau" ori altă conjuncţie. Acumulările turbulente apar de cele mai multe ori în formă asindetică.

O intensificare simetrică, realizată în trepte de acelaşi fel, se numeşte CLIMAX. O strofă din *Trostgedicht*, poezia citată mai sus a lui Martin Opitz, sună astfel:

Er hat das Vieh hinweg: Das Brot ist doch verblieben.
Er hat das Brot auch fort: Der Tod wird keinen Dieben.
Er hat dein Geld geraubt: Behalt nur du den Mut.
Er hat dich selbst verwundt: Die Tugend gibt kein Blut ...[41]

Drept climax poate fi considerat şi renumitul *veni, vidi, vici.*[42]. Începutul unui sonet al lui Petrarca a fost ades imitat:

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno ... [43]

Cel mai simplu caz de acumulare este repetarea aceluiaşi cuvînt: „Doamne! Doamne! Dumnezeule!" Dar şi construcţia se poate repeta: o asemenea ordonare egală a unor părţi de frază, respectiv a unor fraze întregi se numeşte PARALELISM. Exemple de fraze ordonate paralel sînt: *„Heiss ist die Liebe, kalt ist der Schnee"* [44], sau *„El cabello es oro endurecido, el labio es un rubí no poseido, los dientes son de perla pura"*. [45] Cele două probe dovedesc că acelaşi fenomen poate să se producă, de la caz la caz, într-un climat stilistic cu totul diferit.

---

[41] A luat vita: piinea tot a rămas. / A luat şi piinea: moartea nu devine hoţ. / Ţi-a furat banii: încearcă să-ţi păstrezi curajul. / Te-a rănit chiar pe tine: virtutea nu dă sînge ... (germ.).

[42] Am venit, am văzut, am învins (lat.).

[43] Binecuvîntată fie ziua şi luna şi anul ... (it.).

[44] Fierbinte e dragostea, rece e zăpada (germ.).

[45] Părul este aur întărit, buza este un rubin neposedat, dinţii sînt de pur mărgăritar (span.).

Construcția paralelă devine și mai impresionantă dacă este subliniată prin repetarea unor cuvinte predominante sintactic. Vorbim atunci despre ANAFORĂ. Bürger a folosit-o pe scară largă, ca și repetarea simplă, în *Lenore:*

O Mutter! Was ist Seligkeit?
O Mutter! Was ist Hölle? ...

Wie flog, was rund der Mond beschien,
Wie flog es in die Ferne!
Wie flogen oben über hin
Der Himmel und die Sterne! [46]

Paralelismul cu un anaforism dus la extrem este o caracteristică a tipului de cîntec medieval portughez numit *Cantigas de amigo,* care transformă cîntecul trubaduresc în cîntec popular:

—Ai, flores, ai, flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
Ai, Deus, e u é?
—Ai, flores, ai, flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
Ai, Deus, e u ?... [47]

Nu arareori structura unei poezii întregi este determinată deanafore, de pildă fiecare strofă începînd la fel. Fenomenul este foarte frecvent în cîntecul bisericesc mai vechi: ca exemplu reproducem numai cîteva începuturi de strofe dintr-o poezie a lui Angelus Silesius:

Liebe, die du mich zum Bilde ...
Liebe, die du mich erkoren ...

---

[46] O, mamă! Ce e fericirea? / O, mamă! Ce e iadul? ... // Cum a zburat ceea ce a fost luminat rotund de lună, / Cum a zburat în depărtare! / Cum au zburat sus și s-au dus / Cerul și stelele! (germ.)

[47] — Ah, flori, ah, flori ale copacului verde, / nu aveți vești de la prietenul meu? / Ah, Doamne, și unde e? / — Ah, flori, ah, flori ale ramurii verzi, / nu aveți vești de la iubitul meu? / Ah, Doamne, și unde e? (port.)

Liebe, die für mich gelitten ...
Liebe, die mich hat gebunden ...
Liebe, die mich ewig liebet ... [48]

Anaforei îi corespunde EPIFORA: aici se repetă același cuvînt la sfîrșitul unor grupuri de cuvinte, fraze sau perioade. Strofa citată din *Lenore* conține și exemple de epifore:

O Mutter, was ist Seligkeit?
O Mutter, was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Wilhelm Hölle! [49]

Strofa mai dă totodată și un exemplu de EPANALEPSĂ, adică de repetare a unui cuvînt sau a unui grup de cuvinte la începutul frazei: *„Bei ihm, bei ihm ...“*

Dacă două părți de frază sau două fraze care conțin o anaforă nu sînt ordonate paralel, ci ca imagine și contraimagine în oglindă, vorbim despre CHIASM. Denumirea este derivată din numele literei grecești X, care dă o imagine grafică a construcției. Fenomenul este frecvent tot în poezia barocă, dar este caracteristic, în plus, ca și toate figurile menționate aici, pentru oricare vorbire emfatică, oficială. Un sonet al lui Wordsworth începe astfel:

From low to high doth dissolution climb,
And sink from high to low ... [50]

---

[48] Dragoste, care la chip m-ai ... // Dragoste, care m-ai ales ... // Dragoste, care ai suferit pentru mine ... // Dragoste, care m-ai legat ... // Dragoste, care mă iubești veșnic ... (germ.)

[49] O, mamă, ce e fericirea? / O, mamă, ce e iadul? / La el, la el e fericirea, / Și fără Wilhelm iadul! (germ.)

[50] De jos în sus se cațără descompunerea, / Și cade de sus în jos ... (engl.)

Schiller folosește chiasmul destul de des ca încheiere de efect a unor sentințe; pentametrul s-a dovedit a fi un metru deosebit de nimerit pentru acest scop:

ANALYTIKER

Ist denn die Wahrheit ein Zwiebel, von dem man die Häute nur abschält?
Was ihr hinein nicht gelegt, ziehet ihr nimmer heraus. [51]

WITZ UND VERSTAND

Der ist zu furchtsam, jener zu kühn; nur dem Genius ward es,
In der Nüchternheit kühn, fromm in der Freiheit zu sein. [52]

În xenionul următor, chiasmul încheie ferm un șir paralel:

HUMANITÄT

Seele legt sie auch in den Genuss, noch Geist ins Bedürfnis,
Grazie selbst in die Kraft, noch in die Hoheit ein Herz. [53]

Prin ZEUGMĂ se înțelege o construcție în care un verb guvernează mai multe obiecte, respectiv fraze, egal ordonate, dar nu de același fel. În Antichitate, această figură conta ca greșeală. Dar efectele surprinzătoare care se pot obține cu ea o fac să fie un mijloc folosit cu predilecție în comic. Așa, de pildă, în *Don Quijote* citim: *„dejé la casa y la paciencia"* [54]. La Sterne și la Jean Paul, zeugma se întîlnește frecvent: *„Als Viktor zu Joachime kam, hatte sie Kopfschmerzen und Putzjungfern bei sich"*. [55]

[51] *Analiticul* // Este oare adevărul o ceapă, de pe care nu faci decît să desprinzi foile? / Ce n-ați pus în ea, nu veți scoate niciodată din ea (germ.).

[52] *Gluma și mintea* // Una este prea fricoasă, alta prea îndrăzneață; numai geniului i-a fost dat / Să fie în timiditate îndrăzneț, cucernic în libertate (germ.).

[53] *Omenia* // Sufletul o pune și în plăcere, iar spiritul în nevoie, / Grația chiar în putere, iar în noblețe o inimă (germ.).

[54] Mi-am lăsat casa și răbdarea (span.).

[55] Cînd Victor a venit la Ioachim, ea avea dureri de cap și fete la curățenie (germ.).

Nu este nevoie să ne întrebăm care este gradul de conștiență cu care sînt folosite figurile menționate. Putem conta pe faptul că în epocile în care figurile erau o materie de învățămînt pentru poeți și în care calitatea unei opere era determinată de folosirea artistică a figurii ornamentale (și de evitarea celei supărătoare), folosirea lor poetică era foarte conștientă. Ca exemplu, în care figurile folosite pot fi constatate încă o dată, dăm un sonet al lui Góngora, caracteristic mai puțin pentru iscusința linguistică a acestui poet, cît, în general, pentru stilul retoric practicat în epoca barocă:

A CÓRDOBA

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!

¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!

¡Si entre aquellas ruinas y despojos
que enriquece Genil y Dauro baña
tu memoria no fue alimento mío,

nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, oh patria, oh flor de España! [56]

---

[56] *Cordobei* // O, zid înalt, o, turnuri încununate / de oncare, de maiestate, de grație! / O, rîu mare, rege mare al Andaluziei, / cu plajă nobilă, deși nu aurită! // O, cîmpie rodnică, o, munte înalt, pe care cerul îl favorizează și ziua îl poleiește! / O, veșnic gloricasa mea patrie, / atît prin pene, cît și prin spade! // Dacă printre acele ruine și vestigii / pe care Genil le îmbogățește și Dauro le scaldă, / amintirea ta nu mi-a fost hrană, // niciodată să nu-mi fie vrednici ochii / să-ți vadă zidul, turnurile și rîul, / cîmpia și muntele, o, patrie, o, floare a Spaniei! (span.).

Patru exclamații, din care fiecare cuprinde cîte două versuri, asigură eonstrucția simetrică a celor două catrene. Primele trei exclamații sînt bipartite, a patra reprezintă o sinteză finală. Primul vers este și chiastic, al doilea conține o înșiruire asindetică (fiecare element în parte avînd o deplină valoare intrinsecă). Versul al treilea prezintă ca podoabă o repetare, o aliterație și o metaforă, în timp ce al patrulea, cu antiteza lui, conține totodată și o aluzie.

Versul al cincilea repetă construcția chiastică a primului vers și conține și el o antiteză, în timp ce versul următor paralelizează. Versul al optulea, cu construcție anaforică, este din nou antitetic și folosește metonimii de efect. Cele două versuri următoare sînt în sine binome, iar al zecelea este ordonat chiastic. În versul al unsprezecelea frapează legătura fonetică, prelungită pînă în versul următor. În ultimele două versuri, obiectele cărora li se adresează exclamațiile sînt enumerate în ordinea menționării lor anterioare (cu privire la „schema de însumare" cf. p. 282); dar peste sinteza *patria* mai este pusă acum, ca încoronare, o metaforă.

Se pare că în aceste versuri nu există nici un cuvînt, nici o construcție care să nu fi fost folosite cu cea mai deplină conștiență.

Ca încheiere a capitolului despre „figuri" și înainte de a urca pînă la formele sintactice, își are loc excursul despre metaforă și despre fenomenele înrudite cu ea.

Excurs: Imaginea, comparația, metafora, sinestezia

Cea mai importantă dintre formele de exprimare improprii este metafora. O separăm mai întîi de fenomenele apropiate ei.

Spre deosebire de limbajul teoretic, limbajul poetic se caracterizează prin capacitatea sa de a evoca imagini. El nu formulează păreri, nici nu rezolvă probleme, ci evocă o lume într-o plenitudine obiectuală. Deoarece nu se referă, ca orice alt limbaj, la o obiectualitate existentă în afara limbii, ci mai degrabă abia o creează el însuși, va folosi toate mijloacele linguistice care îi pot fi de folos în acest scop. Chiar și

într-o proză literară, de pildă într-un roman, autorul, în măsura în care nu este influențat într-alt fel de anumite scopuri speciale, va evita enunțul sec. În loc să spună „la ora 8 și 50 de minute a plecat cu rapidul", va evoca mai întîi dimineața (poate o dimineață urîtă, ploioasă) și gara, cu furnicarul ei de oameni. Dar un asemenea caracter evocator de imagini este mai mult decît pură obiectualitate. Cînd în limbajul cotidian facem constatarea că o dimineață este urîtă și ploioasă, atunci o facem din motivul că urmează să ne comportăm în mod corespunzător, de pildă în ceea ce privește îmbrăcămintea. În literatură, adjectivele își pierd această referire practică, dobîndind în schimb, în plus față de cea intuitivă, și un conținut afectiv, adică ajung să însemne mai mult decît indică semnificația lor noțională. Totuși, ele rămîn încă înlăuntrul limbii literare în general, care tinde spre plenitudine semantică. Imaginea mai presupune ceva. Să observăm texte vii.

Jägerlied de Mörike începe astfel:

Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee,
Wenn er wandelt auf des Berges Höh':
Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,
Schreibt ein Brieflein mir ins fremde Land. [57]

Primele două versuri conțin o imagine, după care urmează o „constatare". Dacă însă conținutul de idei al strofei l-am reda în proză, am putea spune: „scrierea dragei mele este mai gingașă decît urma unei păsări". Acest conținut devine literatură, dacă starea de lucruri unică este descompusă: referirea urmei păsării la scriere este mai întîi desființată, existența unei urme de pasăre devine o stare de lucruri autonomă, se dezvoltă și devine imagine, care se prezintă ca o structură sintactică proprie. Rămîne versurilor următoare sarcina de a exprima linguistic referirile logice și de a cuprinde

[57] Gingaș este pasul păsării în zăpadă, / Cînd hoinărește pe culmea muntelui; / Mai gingaș scrie mîna dragă a dragei mele, / Cînd îmi scrie o scrisorică în țara străină. (germ.)

din nou imaginea devenită autonomă. O asemenea unitate și autonomie caracterizează IMAGINEA.

Já vinha a pálida aurora
Anunciando a manhã fria
E eu falava e eu ouvia ... [58]

Determinarea adverbială de timp, cu care începe această poezie portugheză a lui Garrett: „în zori mai vorbeam ..." a devenit din nou autonomă ca frază proprie, care poartă în ea, dacă nu o imagine, cel puțin o schiță. Chiar dacă referirile sintactice ferme sînt date, ele sînt slăbite (sau chiar abolite) în măsura în care ia naștere o imagine. Fenomenul poate fi observat în amănunțitele comparații „epice", de îndată ce ele evoluează înspre caracterul plastic, evocator de imagini; versurile următoare sînt din *Hyperion* de Keats:

As when, upon a tranced summer-night,
Those green-robed senators of mighty woods,
Tall oaks, branch-charmed by the earnest stars,
Dream, and so dream all night without a stir,
Save from one gradual solitary gust
Which comes upon the silence, and dies off,
As if the ebbing air had but one wave:
So came the words and went ... [59]

---

[58] A și venit palida auroră / Vestind dimineața rece / Și eu vorbeam și eu auzeam ... (port.).

[59] Ca atunci cînd, într-o extatică noapte de vară, / Acei senatori în robă verde ai pădurilor întinse, / Stejarii înalți, vrăjiți ram cu ram de stelele zeloase, / Visează, și visează astfel toată noaptea fără a se mișca, / Și scapă dintr-o unică și singuratică rafală treptată, / Care vine peste tăcere, și se stinge, / Ca și cum aerul în reflux n-ar avea decît un singur val: / Așa au venit cuvintele și s-au dus ... (engl.). — Traducere în versuri: Cum vara, într-o noapte de extaz, / Stejarii, ai pădurii-nalți senători, / În robe verzi, vrăjiți de-al stelei licăr, / Visează, rar înfiorați de-o boare, / Pătrunsă în tăcere și murind, / Ca ultim val al vîntului ce piere, — / La fel venind, muri cuvîntul ei ... (Trad. Aurel Covaci, în: John Keats, *Versuri*, Editura Tineretului, București, 1969, p. 106).

În cuvîntul „*So*" și în pauza dinaintea lui are loc rotunjirea imaginii și totodată legarea de context. În versurile următoare ale lui Goethe, de asemenea, imaginea se sustrage contextelor sintactice:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht —
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin ... [60]

Dacă desfrunzim strofa, rămîne exprimarea dorinței de a pleca spre sud cu iubitul. Adverbul de loc devine iarăși autonom și se extinde la imaginea anterioară. Încheierea strofei reface sintactic referirea *(dahin!)*, dar cadrul propriu din jurul imaginii se cam destramă: cel mai tîrziu în versul al treilea, referirea la „*wo*" (= unde, în care) s-a pierdut. Emistihul „*Kennst du es wohl?* (= O cunoști?), cu pauza lungă de după el, încheie ferm imaginea ca întreg, repetînd construcția cadrului din jurul imaginii; totodată creează posibilitatea de a integra sintactic imaginea: aceste două funcțiuni au fost exercitate, în versurile citate din Mörike, de cuvîntul introductiv „*zierlich*" (= gingaș), în comparația epică din Hyperion de către „*so*" dimpreună cu pauza sa, iar în versurile următoare din *Summer's Eve* de Keats, aproape numai de pauzele între care se încadrează primul „*far*":

Oh! how I love, on a fair summer's eve,
When streams of light pour down the golden west,

---

[60] Cunoști țara, în care înfloresc lămîii, / În care în frunzișul întunecos sclipesc portocalele aurii, / Un vînt molcom adie din cerul albastru, / Mirtul stă liniștit și dafinul înălțat în sus — / O cunoști? [Să mergem] într-acolo! Într-acolo ... (germ.). — Traducere în versuri: Știi tu de țara cu lămîii-n floare, / Cu portocale-aprinse-ntre frunzare? / Un vînt ușor din ceru-albastru bate. / Tăcut e mirtul, laurul înalt e. / Știi țara, tu? La ea, la ea! (Trad.: Maria Banuș, în Goethe, *Poezii*, editura Univers, București, 1974, p. 16—17).

And on the balmy zephyrs tranquil rest
The silver clouds, far —far away to leave
All meaner thoughts ... [61]

În toate aceste cazuri este vorba de imagini în cadrul contextului. Din poezia *Zwei Segel* de C. F. Meyer, citată anterior, a reieșit că „imaginea" poate deveni unitatea unei poezii întregi, și o vom mai întîlni în arta narativă ca unitate formală superioară frazei.

Am urmărit cele două caracteristici ale imaginii literare, separarea ei și integrarea ei, în manifestarea ei linguistică. Dar se naște totodată întrebarea: ce aduce limba însăși în imagini? Toate exemplele au îngăduit să se vadă că într-o imagine cuvintele nu sugerează numai lucruri vizibile. Adeseori, chiar și vocabularul din cadrul imaginilor trădează alte performanțe. Astfel, de pildă, *„earnest"* din exemplul extras din *Hyperion* exprimă o însușire interioară a stelelor, dar nici una exterioară. Astfel, tocmai sintezele imaginilor dezvoltă mai mult decît ceva vizibil: *„zierlich"* la Mörike, *„fair"* în sonetul lui Keats, *„tranced"* în epopeea sa, —și ce expresie sufletească de-a dreptul insinuantă nu se ascunde în *„still"* și *„hoch"* din imaginea schițată de Mignon!

Cercetări amănunțite și extrem de importante, care au reluat vechea problemă, enunțată de Lessing, privitoare la hotarul dintre literatură și pictură au dus la rezultatul că la receptarea unei limbi literare, care își evocă în permanență obiectele, aceste obiecte nu sînt realizate defel de către cititor în mod vizibil. Atitudinea față de limbă este principial alta decît cea față de pictură. Într-adevăr s-ar produce un haos de imagini, așa cum nici filmul derulat în tempo-ul cel mai rapid nu l-ar putea produce, dacă cititorul sau auditorul ar realiza toate indicațiile și aluziile linguistice, mai cu seamă că

---

[61] O! cît de mult îmi place ca, într-o frumoasă seară de vară, / Cînd fluvii de lumină se revarsă în apusul de aur, / Iar peste zefirurile îmbălsămate se odihnesc liniștiți / Norii de argint, să las departe — foarte departe / Toate gîndurile meschine ... (engl.). — Traducere în versuri: O, cît îmi place-n mîndră zi de vară, / Cînd curg torenți de aur din apus / Și pe îmbălsămați zefiri dorm sus / Nori vii de-argint — să fiu departe, iară, / De gînduri mici ... (Trad. Aurel Covaci, *ibid.*, p. 69.)

ele sar tot timpul în sectoarele cele mai eterogene. Aceasta nu înseamnă, bineînțeles, că limba bogată în imagini este lipsită de efect și deci și de sens. Cititorul percepe foarte bine particularitatea și validitatea deosebită a limbii plastice. Dar plasticitatea nu este, tocmai, decît o potențialitate.

Lucrurile stau, fără îndoială, oarecum altfel, la imaginile autentice, așa cum au fost comentate ceva mai sus. Acolo, preocuparea s-a îndreptat tocmai înspre unitaritate, concordanță și rotunjire. Și, fără îndoială, aici lucrurile nu se opresc la starea de simplă vizualitate potențială, ci iau naștere imagini sau, așa cum ar trebui să spunem, mai prudent și mai corect: ia naștere ceva cu caracter de imagine. Căci cea mai simplă auto-observare ne poate dovedi că imaginile astfel generate nu se pot compara nici pe departe cu efectul unei picturi. Iar fragmentul din *Hyperion* a demonstrat cît de ușor se poate suprapune peste prima imagine o a doua, chiar de natură foarte diferită, la care auditorul să se adapteze imediat: peste cea a stejarului visător, cea a valului: cuvîntul „imagine" se dovedește a fi, atunci cînd este aplicat la elemente linguistice, o metaforă nu întru totul neprimejdioasă.

Ar însemna să ignorăm pe de-a-ntregul esența limbii literare, dacă am crede că ea se poate angaja într-o întrecere. (Ne aflăm aici în fața unor probleme asemănătoare cu cele create de raportul dintre sonoritatea limbii și muzică.) Adevărata realizare a imaginilor rezidă desigur, în parte, în vizibilitatea lor relativă, în raport cu ceea ce realizează altminteri limba. Dar aceasta este mult mai puternică atunci cînd i se cere să evoce un conținut expresiv. Problema dacă fiecare realizare în parte este foarte diferită și problema dacă imaginile lirice și cele epice se plasează pe planuri diferite, — sînt aspecte care nu se mai pot urmări aici. Oricum, este transparent motivul pentru care imaginea lirică poate deveni atît de lesne simbol.

Imaginile apar însă în literatură nu numai ca rotunjire a obiectualității respective. Denumirea de limbă „bogată în imagini" este folosită destul de des în afara beletristicii, de pildă pentru o conferință, o cuvîntare, un articol de ziar. O conferință este de cele mai multe ori explicația teoretică a

unei probleme teoretice. Ca atare, nu are o obiectualitate concretă proprie. Admitem că imaginile care caracterizează limba vin de fapt pe o cale ocolită: sub formă de COMPARAȚII. Comparația poate deveni însă și o importantă trăsătură stilistică a limbii literare. Am întîlnit ceva mai sus un exemplu în *Hyperion* de Keats.

Ar trebui cercetat în fiecare caz în parte ce realizează cu adevărat comparația în contextul ei: ce devine și cum devine „vizibil" ceva prin ea, la ce servește și ce alte funcțiuni mai exercită ea în plus. În orice caz, ea reunește întotdeauna două sectoare obiective clar separate, între care există o relație. Această parte comună este *tertium comparationis* [62].

Comparațiile se pot referi la însușiri calitative izolate („mare ca un turn", „greu ca plumbul"), la un proces din trecut („a fugit ca un iepure", „a luptat ca un leu"), dar pot pune în relație între ele și situații și desfășurări întregi. Așanumitele comparații epice sînt de cele mai multe ori comparații între evenimente. Faptul că epopeea este un teren propice pentru ele a fost constatat la Homer și a fost confirmat de celelalte epopei. Totuși, rămîne și aici de cercetat dacă iau naștere cu adevărat o multitudine de relații, sau în ce măsură comparația cu referirea cea mai apropiată devine despotică.

Vorbim despre PILDE, cînd este vorba de analogii foarte strînse între două procese trecute. Analogia strînsă ia naștere datorită intenției de a instrui: înțelegerea clară a obiectului folosit pentru comparație instruiește cu privire la esența obiectului comparat. Cele mai cunoscute exemple sînt pildele din *Biblie* („împărăția cerurilor este ca un semănător ...") Prin PARABOLĂ, în înțelesul mai strict, înțelegem o formă literară care conține o pildă ca un tot. Fabula este în fond o formă specială a parabolei.

Pornind de la comparație s-a încercat a se înțelege esența METAFOREI. „Metaforă" înseamnă „translație": semnificația unui cuvînt este folosită într-un sens care nu-i corespunde din oficiu. În expresia „marea vieții", cînd spunem „marea" nu trebuie să ne gîndim la elementul apos și sărat. S-a pre-

---

[62] Al treilea termen al comparației (lat.).

supus că metafora ar fi rezultatul unei comparații anterioare, care iese la iveală, într-o anumită măsură, în formă prescurtată: formele gramaticale ale comparației (ca, precum, ca și cum etc.) au fost suprimate. În cazul citat, pentru reprezentarea „viața" s-a instalat, în chip de comparație „marea", cu care prilej mobilitatea, periculozitatea și imensitatea au constituit *tertium comparationis*. Această concepție, întîlnită încă și astăzi în tratatele de stilistică, datează de pe vremea lui Quintilian, care a spus despre metaforă: *brevior est similitudo*. [63]

În fapt, multe metafore sînt rezultatul unor comparații clare. Cînd întîlnim în poezia barocă expresii ca „marea vieții", „buze de coral", „scaieții necazurilor" etc., putem urmări exact succesiunile de idei care l-au dus pe autor la aceste metafore; cele două șiruri de reprezentări își păstrează relativ clar autonomia. Ca și la vocabular și la comparație, se pot trage și la metaforă concluzii din cercetarea sistematică a sectoarelor obiective. La autorii baroci, metaforele sînt furnizate de o zonă relativ restrînsă; flori, nestemate, aștri, în general tot ce strălucește, apoi tot ce este puternic, sublim, indică solul aristocratic-curtenesc pe care a încolțit o asemenea literatură iubitoare de podoabe.

Unele cercetări mai recente au făcut însă să devină problematică explicația că metafora este într-adevăr o comparație prescurtată. Rămîne în vigoare afirmația că la bază se află o dualitate și că metafora vrea să spună altceva decît exprimă prin cuvinte. (Ea face parte din *les figures de pensée* [64] și nu din *les figures linguistiques* [65]. Dar există un metaforism la care sînt greu de admis activitățile comparatoare anterioare și la care acea autonomie relativă a celor două sectoare a fost întru totul anulată. Cînd Keats spune:

When streams of light pour down the golden west ...

---

[63] Este o comparație mai scurtă (lat.).
[64] Figurile de gîndire (fr.).
[65] Figurile linguistice (fr.).

recunoaștem numaidecît că aici nu au fost suprapuse două obiecte, față de care autorul a avut timp să ia distanță și să stabilească relația. Metaforismul pare să provină aici din impresia nemijlocită produsă de un eveniment.

În versurile următoare, extrase dintr-o poezie a lui G. Trakl, este însă cu totul imposibil să se separe sectoarele și în general să se facă distincția între ceea ce este „propriu" și ceea ce este „impropriu":

GESANG DES ABGESCHIEDENEN

Voll Harmonien ist der Flug der Vögel. Es haben die grünen
Wälder
Am Abend sich zu stilleren Hütten versammelt;
Die kristallenen Weiden des Rehs.
Dunkles besänftigt das Plätschern des Bachs, die feuchten
Schatten
Und die Blumen des Sommers, die schön im Winde läuten.
Schon dämmert die Stirne dem sinnenden Menschen. [66]

În timp ce, la poeții baroci, două elemente autonome au fost legate, prin rațiune, așa ca să formeze un amestec, — în sensul strict fizic al cuvîntului, — în ultimele exemple a luat naștere, în torentul incandescent al sensibilității sau al viziunilor, o legătură care abrogă autonomia elementelor și face din ele unul nou, un terț.

La acest tip de metaforism simțim însă că în metaforă, modalitatea cea mai importantă a vorbirii improprii, limba începe să alunece și își pierde fermitatea. Nu este întîmplător că acolo unde există o năzuință spre fermitate, formă, plasticitate, se evită un astfel de metaforism dizolvant. Așa s-a exprimat Goethe, în epoca sa „clasică", împotriva metaforei și a evitat-o în fapt în operele sale, ca mulți alți autori

---

[66] *Cîntecul celui plecat* // Plin de armonii este zborul păsărilor. Pădurile verzi s-au / Adunat seara în cabane mai liniștite; / Pășunile de cleștar ale cerbului. / Întunericul potolește clipocitul pîriului, umbrele jilave / Și florile verii, care sună frumos în vînt. / Fruntea omului gînditor a și început să amurgească. (germ.)

„clasici". În tinerețe însă, ca și la bătrînețe, a susținut-o și a folosit-o. Pe de altă parte, romanticii și simboliștii au căutat metafora dizolvantă, din două motive fundamentale: o extremă neîncredere față de fiabilitatea fixării noțional-linguistice și o extremă neîncredere față de admisibilitate. Pentru ei, tot ceea ce exista se afla într-o legătură tainică, așa încît nu au apărut hotare fixe între lucruri, și totul s-a aflat într-o permanentă curgere și într-o permanentă prefacere.

Cîteva observații fundamentale cu privire la limbaj sînt necesare aici. Credința în siguranța fixării noțional-linguistice și în posibilitatea unui limbaj „propriu" în general stă pe picioare foarte slabe. În limbajul nostru cel mai cotidian, denumirile „proprii" se dovedesc adeseori a fi „translatate", și același lucru se petrece chiar și în limbajul științific, care este guvernat de legea stilistică a univocității. În limbajul cotidian, expresiile metaforice atrag de obicei atenția unui străin mai lesne decît a celui familiarizat cu ele încă din tinerețe. Ca exemplu de metaforism latent în limbajul științific extragem o frază la întîmplare:

„Înclinarea de a considera cîntul religios al secolului al XVII-lea ca fiind unicul produs valoros al liricii acelei epoci a fost pînă nu demult unanim răspîndită."

Întrucît la lectură urmărim părerea exprimată în frază, n-am observat deloc în primul moment că la fiecare pas au avut loc translatări și deplasări de tot felul. La o privire mai atentă iese la iveală apoi cîte ceva, de pildă: „înclinarea", „produs", „răspîndită". Dar cu cît privim mai atent, cu atît mai mult se dizolvă soliditatea denumirilor, care încep să curgă: „nu demult", „acelei epoci", „considera", pînă la urmă și „liricii" și „cîntul" și chiar „secolului al XVII-lea",— toate aceste semnificații, în aparență proprietarii caselor, născuți în locuințele lor, se dovedesc a fi oaspeți veniți de departe și primiți în pensiune, care i-au izgonit destul de des pe adevărații proprietari. Ne prinde mirarea că mai este posibilă închegarea unui înțeles univoc, cert, al întregii fraze, care a fost construită dintr-un material atît de labil. Scriitorii, însă, veșnic neliniștiți, excitabili, căutători și creatori de relații, dau viață bucuros și frecvent acestor mișcări, de care lumea limbii este oricum atît de plină.

Metafora este unul din mijloacele cele mai eficace pentru lărgirea spațiului semantic și pentru punerea în mișcare a receptorului. Totodată, tocmai prin metaforă devine clar că nu este vorba numai de semnificație, ci că sînt implicate efecte și reprezentări secundare afective de tot felul. Lor li se datorează faptul că termenul „marea" a putut ține locul, ca metaforă, termenului „viața".

Fiecare cuvînt al limbii mai conține însă, într-o măsură mai mare sau mai mică, pe lîngă semnificația sa, și alte straturi, care operează în el. Este suficient să menționăm SINONIMELE, care conțin desigur și ușoare deosebiri semantice, dar care diferă în principal prin conținutul afectiv și prin reprezentările secundare. Iar aceleași cuvinte, folosite în contexte diferite, nu sînt aceleași. Astfel, tonul *la* sună diferit după cum este emis de pian, vioară, orgă, cu toate că este același ton *la* de 435 vibrații pe secundă. Iar „conținutul" lui este altul, după cum sună ca tonică într-un acord de *la major* sau într-un acord de septimă de *mi major*. Tot așa, prin simpla constatare că avem de-a face cu o metaforă n-am spus mare lucru. Interpretarea stilistică trebuie să cerceteze încotro ne pune autorul în mișcare și ce funcțiuni îndeplinește metafora. După aceea, interpretarea trebuie să urmărească contextul și efectul de ansamblu al diferitelor metafore.

Ca încheiere, punem alături una de alta două poezii bogate în metafore și în care deosebirile devin cu atît mai evidente cu cît poeziile sînt tematic identice.

Hofmannswaldau: *DIE WELT*

Was ist die Welt und ihr berühmtes Glänzen?
Was ist die Welt und ihre ganze Pracht?
Ein schnöder Schein in kurz gefassten Grenzen,
Ein schneller Blitz bei schwarz gewölkter Nacht.
Ein buntes Feld, da Kummerdisteln grünen,
Ein schön Spital, so voller Krankheit steckt,
Ein Sklavenhaus, da alle Menschen dienen,
Ein faules Grab, so Alabaster deckt.

Das ist der Grund, darauf wir Menschen bauen,
Und was das Fleisch für einen Abgott hält.
Komm, Seele, komm, und lerne weiter schauen,
Als sich erstreckt der Zirkel dieser Welt ... [67]

Hofmannsthal: *WAS IST DIE WELT?*

Was ist die Welt? Ein ewiges Gedicht,
Daraus der Geist der Gottheit strahlt und glüht,
Daraus der Wein der Weisheit schäumt und sprüht,
Daraus der Laut der Liebe zu uns spricht
Und jedes Menschen wechselndes Gemüt,
Ein Strahl ist's, der aus dieser Sonne bricht,
Ein Vers, der sich an tausend andre flicht,
Der unbemerkt verhallt, verlischt, verblüht.
Und doch auch eine Welt für sich allein,
Voll süss-geheimer nie vernommner Töne,
Begabt mit eigner, unentweihter Schöne,
Und keines andern Nachhall, Widerschein.
Und wenn du gar zu lesen drin verstündest,
Ein Buch, das du im Leben nicht ergründest. [68]

Pornind de la metaforă se obține accesul cel mai lesnicios spre așa-numita SINESTEZIE. Prin sinestezie se înțelege

---

[67] *Lumea* // Ce este lumea și renumita ei strălucire? / Ce este lumea și toată splendoarea ei? / O aparență lamentabilă în hotare strîmbe, / Un fulger rapid într-o noapte cu nori negri. / Un cîmp pestriț, pe care înverzesc scaieții necazurilor, / Un spital frumos plin cu boli, / O casă de sclavi, căci toți oamenii slujesc, / Un mormînt putred, deși acoperit cu alabastru. / Acesta este solul, pe care clădesc oamenii, / Și pe care carnea îl socotește idol. / Vino, suflete, vino, și învață să privești mai departe / Decît se întinde cercul acestei lumi ... (germ.).

[68] *Ce este lumea?* // Ce este lumea? Un poem veșnic, / Din care radiază și strălucește duhul divinității, / Din care vinul înțelepciunii spumegă și împroașcă, / Din care ne vorbește sunetul dragostei/ Și firea schimbătoare a fiecărui om, / Este o rază, care țîșnește din acest soare, / Un vers, care se împletește cu altele o mie, / Care sună, se stinge, se veștejește nebăgat în seamă. / Și totuși este și o lume numai pentru sine, / Plină de tonuri tainice dulci, niciodată auzite, / Înzestrată cu o frumusețe proprie, nepîngărită, / Și nu este ecoul, oglindirea a nimic altceva. / Și chiar dacă te-ai pricepe să citești în ea, / O carte, pe care în viață n-o înțelegi. (germ.)

contopirea, în expresia linguistică, a mai multor impresii senzoriale. Cînd Brentano spune:

Durch die Nacht, die mich umfangen,
Blickt zu mir der Töne Licht ... [69]

găsim aici, contopite la un loc, impresii produse de pipăit, auz și văz, într-o trăire unică Limba cotidiană deschide, și în acest fenomen, drumul scriitorului, deoarece vorbim despre „tonuri luminoase și întunecate", despre „culori calde și reci" etc. Ca trăsătură stilistică, sinestezia se întîlnește mai ales în literatura romantică și în cea simbolistă.

4. Topica „uzuală"

Sintaxa este teoria care se ocupă de modalitățile semantice ale unei structuri semantice și de orînduirea lor. Modalitățile semantice, pe care le deosebim noțional, au fost concepute de gramaticii greci și modificate de cei latini. Ele s-au dovedit a fi suficiente, în linii mari, pentru definirea modalităților semantice și în limbile indogermanice mai tinere. Subiectul, predicatul, obiectul, atributul sînt astfel de modalități semantice concepute încă din Antichitate. Gramaticile limbilor naționale n-au fost nevoite, decît ocazional, să conceapă noțiuni sintactice noi sau să le diferențieze mai precis pe cele vechi, ca de pildă categoriile modurilor acțiunii sau ale abstracțiilor verbale în limbile germanice. În schimb, limbile se deosebesc considerabil între ele în ordonarea structurilor semantice, dintre care cea mai importantă este fraza. Ele se mai deosebesc apoi și în capacitatea de variație, respectiv în admiterea de posibilități diferite.

Istoria limbilor a putut observa cu acest prilej modificări mari în cadrul aceleiași limbi în decursul istoriei. Istoria

---

[69] Prin noaptea, care m-a înconjurat, / Se uită la mine lumina tonurilor ... (germ.).

sintaxei a fost, bineînțeles, multă vreme un copil vitreg al lingvisticii; istoriile uzuale ale limbilor își îndreaptă atenția principală asupra foneticii și morfologiei. Dintre limbile romanice, franceza și-a restrîns în secolele al XVI-lea și al XVII-lea fosta mobilitate în favoarea unei ordini fixe, așa încît astăzi contează ca fiind limba romanică cea mai strictă în ceea ce privește sintaxa. Este deci lesne de înțeles că, dintre toate limbile, istoria sintaxei franceze a fost cercetată mai intens decît cea a altor limbi și a fost înfățișată în mod cuprinzător în repetate rînduri. De asemenea, este lesne de înțeles că încercările de a sesiza din totalitatea formelor linguistice spiritul unei limbi și de a da astfel acestei noțiuni predilecte a secolului al XVIII-lea un conținut demn de încredere au fost întreprinse tocmai asupra limbii franceze.

Nu este întîmplător că adeseori străinii sînt aceia care interpretează o limbă națională cu privire la stil. Dacă interpretarea aceasta are ca obiect propria limbă, se fac referiri amănunțite la alte limbi, după cum se poate constata de pildă din notele de subsol ale lucrării *Génie de la langue française* de A. Dauzat. În comparația care i se impune întotdeauna străinului se desprinde cu cea mai mare claritate specificul unei limbi, iar specificul permite deducțiile cele mai rapide cu privire la spiritul care domină într-o limbă. Dar, în definitiv, „spiritul" se exprimă și în formele care, privite dintr-un spațiu linguistic mai vast, sînt „uzuale".

Interpretarea stilistică a unei limbi întregi se deosebește astfel în primul rînd de interpretarea stilistică a unei opere numai prin amploarea materialului de observație. Trăsăturile stilistice sintactice care nu sînt „uzuale" sînt și aici cele dintîi care se oferă pentru prelucrare; în plus, însă, toate alcătuirile sintactice, care sînt tipice pentru operă, cer o interpretare a funcțiilor lor, chiar atunci cînd nu se abat de la norma uzuală. Cînd dăm, de pildă, la Góngora, peste versurile:

paga en admiración las que te ofrece
el huerto frutas y el jardín olores ... [70]

[70] Plătește ca admirație, pe care ți le oferă / livada fructele și grădina miresmele ... (span.).

o astfel de separare a articolului *las* de substantivul său *frutas* atrage atenția și cere o interpretare, cu atît mai mult cu cît este o adevărată trăsătură stilistică, adică o trăsătură care revine mereu. În schimb, cînd găsim:

de sucesión real, si no divina ... [71]

o asemenea construcție nu are nimic deosebit — dacă privim din spațiul linguistic mai vast al limbii spaniole. Ea atrage însă atenția deosebită a cercetătorului stilistic din clipa în care, așa cum este cazul, se dovedește a fi o formă linguistică tipică pentru Góngora.

Cu aceasta însă se conturează clar o dificultate a oricărei munci sintactice. Căci ce este „uzualul"? Cu privire la fonetică și la morfologie, ba chiar și la vocabular, se poate stabili cu oarecare siguranță ce este uzualul, așa încît abaterile se recunosc numaidecît. În sintaxă, situația este mai dificilă. O frază exprimă o situație de fapt. Aceasta este esența ei. Dar orice observație, făcută chiar asupra limbajului cotidian, ne arată că aceeași situație de fapt poate fi înfățișată în modurile cele mai diferite. „Un om a ieșit deodată din casă", — această simplă situație de fapt ar putea să apară și în forma: „Deodată a ieșit un om din casă", sau „Din casă a ieșit deodată un om", sau „A ieșit deodată un om din casă". Toate acestea sînt așezări posibile ale cuvintelor. Nu se poate afirma că una din ele este cea uzuală și că celelalte ne-ar frapa ca abateri. Care construcție o alegem în clipa cînd vorbim, depinde de împrejurările acelei clipe, de situație, de auditoriu, de context etc. În general, putem spune: depinde de perspectiva în care înfățișăm linguistic situația respectivă.

În unele expuneri mai vechi putem citi că dominantele topicii sînt claritatea, echilibrul și expresia afectivă. Dar această teorie, evident, nu este suficientă pentru ca să înțelegem formele construcției frazei, uzuale într-o limbă. În plus, echilibrul, de pildă, este o însușire spre care năzuiesc numai anumite sisteme, în timp ce altele, tocmai, poate că îl

---

[71] Cu succesiune regală, dacă nu divină ... (span.).

evită. Unele cercetări mai noi au încercat să ajungă mai departe în această direcție. Dintre ele, lucrarea lui E. Lerch *Typen der Wortstellung* ajunge de-a dreptul în domeniul cercetării stilistice.

Lerch deosebește șapte tipuri: topica logică, așezarea prin contact, orînduirea după concretitudine, cea ritmică, cea impulsivă, cea care ține seama de auditor și cea impresionistă. Țelul lui Lerch este, fără îndoială, nu numai să determine tipuri ale construcției celei mai exterioare a frazei, ci să le și interpreteze ca efecte ale unor impulsuri interioare, ceea ce înseamnă însă: ale unor tendințe stilistice. Ceea ce rezultă este bineînțeles o listă de eșantioane, cam pestriță, în care distincția apare uneori ca fiind oarecum artificială. Pe de altă parte, lista nu poate pretinde că e completă. Cercetătorul spaniol Dámaso Alonso, foarte meritoriu tocmai pentru cercetările sale stilistice, a mai adăugat, ca tip în plus, pe cel al tendinței arhaizante. În cartea sa despre Góngora spune (p. 180): *„Creo que esta lista de Lerch se podría tovadía prolongar bastante. Lerch ha olvidado que, por lo que se refiere a la lengua literaria, hay otros motivos que pueden producir nuevos órdenes, ante todo la intención arcaizante"*. [72]

Mai dăm încă un exemplu, la care este îndoielnică posibilitatea înscrierii în tipurile lui Lerch. Într-un sonet baroc portughez se găsește următoarea strofă:

Mais dura, mais cruel, mais rigorosa
Sois, Lisi, que o cometa, rocha o muro,
Mais rigoroso, mais cruel, mais duro,
Que o Céu vê, cerca o Mar, a Terra goza. [73]

---

[72] Cred că lista aceasta a lui Lerch s-ar mai putea prelungi destul de mult. Lerch a uitat că, în ceea ce privește limba literară, există alte motive care pot produce noi orînduiri, în primul rînd intenția arhaizantă (span.).

[73] Mai dură, mai crudă, mai aspră / Ești, Lisis, decît astrul, steiul sau zidul / cel mai aspru, mai crud, mai dur, / Pe care Cerul îl vede, Marea îl înconjoară, Pămîntul îl duce. (port.)

Un exemplu german corespunzător se găsește în următoarea epigramă a lui Opitz:

Die Sonn, der Pfeil, der Wind, verbrennt, verwundt, weht hin,
Mit Feuer, Schärfe, Sturm, mein Auge, Herze, Sinn. [74]

Noi avem impresia că această construcție, nu tocmai rară în baroc. nu se înscrie în nici unul din tipurile formulate de Lerch. (Tehnica enumerării stratificate provine, în sine, tot din Antichitate; termenul de specialitate pentru astfel de versuri este *versus rapportati.*) Asupra structurării sintactice acționează aici forțe care nu vin deloc din perspectiva îndreptată spre situația de fapt. Ce-i drept, Lerch are și un astfel de tip: cel ritmic. Dar nici acela nu este suficient pentru explicație. Construcția aceasta nu a luat naștere de dragul ritmului. Am putea fi ispitiți să introducem, ca tip în plus, tipul „estetic", în care așezarea cuvintelor este determinată așadar de tendințe estetice. Așa și Dámaso Alonso a denumit separațiile, atît de frapante la Góngora, dintre substantiv și articolul sau pronumele sau adjectivul său: *„instrumento expresivo de valor estético"*. [75] Dar denumirea „estetic" este atît de vagă, încît nu spune aproape nimic. Interpretul sintaxei lui Góngora își și permite să folosească această denumire sintetică numai pentru că anterior (p. 190 urm.) făcuse o diferențiere foarte precisă: hiperbatonul (inversiunea) a fost în mîinile lui Góngora *„un instrumento apto, que en muchas ocasiones sirve para dar flexibilidad y soltura a la lengua, permite el aéreo encadenamiento de un período, aquí facilita un donaire o una momentánea alusión, allí un efecto imitativo, a veces hace resaltar el valor eufónico o colorista de una palabra, permitiendo su colocación en un punto donde*

[74] Soarele, săgeata, vîntul, îmi arde, rănește, spulberă, / Cu foc, tăiș, furtună, ochiul, inima, simțirea. (germ.)

[75] Mijloc de exprimare cu valoare estetică (span.).

el ritmo tiene su cima de intensidad, otras hace surgir nítido, de punta en blanco, un espléndido verso" [76].

Dar această abundență de funcțiuni ale aceleiași figuri sintactice nu este încă suficientă. Dámaso Alonso ajunge la următoarea constatare (p. 211): „*Pero Góngora se aficiona en especial a algunos que, repetidos una vez y otra, llegan a caracterizar su estilo poético y a convertirse en fórmulas vacías de valor expresivo. Es éste un caso particular de una ley general en poesía gongorina: tendencia a la repetición de las mismas fórmulas*". [77]

Ne aflăm astfel, pe tărîm sintactic, în fața aceleiași stări de lucruri ca și în cazurile anterioare: cercetarea stilistică nu poate conta aprioric pe o funcție univocă și stabilită odată pentru totdeauna a formelor linguistice.

O altă problemă, care se pune în acest context, necesită o tratare ceva mai amănunțită, datorită importanței sale fundamentale. De aceea, referitor la acea problemă, care se poate formula „Sintaxa și versul", intercalăm un excurs.

Excurs: Sintaxa și versul

S-a constatat că fixarea noțiunii „uzual" în sintaxă dă naștere la dificultăți. Oricine poate verifica pe propria sa persoană că folosește, nu numai alt vocabular, ci și alte construcții sintactice, după cum vorbește sau scrie rudelor celor mai apropiate, prietenilor, unor necunoscuți etc., și asta pe cele mai variate trepte. Nu este vorba aici de numărul și de

---

[76] ... un mijloc adecvat, care în multe ocazii servește ca să dea limbii flexibilitate și degajare și permite înlănțuirea aeriană a unei perioade: aici înlesnește o vorbă de duh sau o aluzie de moment, dincolo un efect imitativ, uneori scoate în evidență valoarea eufonică sau coloristică a unui cuvînt, permițînd așezarea lui într-un punct unde ritmul se află în culmea intensității, alteori face ca un vers splendid fcarte complicat să apară lin (span.).

[77] Dar Gongóra ține îndeosebi la unele [tipuri de hiperbaton], care, repetate de mai multe ori, ajung să-i caracterizeze stilul poetic și să se prefacă în formule goale de valoare expresivă. Acesta este un caz particular al unei legi generale în poezia gongoriană: tendința de a repeta aceleași formule (span.).

tipurile de straturi linguistice. În toate limbile există o deosebire fundamentală, mai mult sau mai puțin clar sesizabilă, între limba scrisă și cea vorbită, pentru a extrage două tipuri brute. Astfel, de pildă, în limbile romanice, gerunziul are un oarecare iz de cerneală. În germană, genitivul, în limba vorbită, este aproape dispărut, și încă de secole, în timp ce în limba scrisă are o viață plină de vigoare. Cam tot așa se petrec lucrurile în engleză, cu genitivul saxon. Diferențierea dintre cele două straturi a fost deosebit de izbitoare în latină. Atîta vreme cît priveam dinspre sintaxa literaturii latine nu a existat nici o punte, care să ducă peste prăpastie spre sintaxa limbilor neo-latine. Punțile duceau dincolo de prăpastie, pornind de la așa-numita latină vulgară vorbită.

Sectorul care ocupă tocmai în sintaxă (precum și în vocabular), în toate limbile, o poziție specială, este limba poeziei. O istorie a sintaxei, care ar fi scrisă numai pe baza unor monumente poetice, ar deveni o carte ciudată. (Numărul redus de monumente în proză pentru epocile mai vechi este și ea un motiv pentru care sintaxa istorică stă atît de prost. Faptul că pentru limba franceză situația respectivă este mai bună, se bazează în parte tocmai pe realitatea că aici proza literară începe mai devreme decît în alte literaturi.)

Exemplele de construcții frapante, pe care le-am dat din Góngora și din „cultismul" portughez, nu pot fi imaginate decît în limba poetică. Dealtfel, chiar și acolo, ele sînt ceva neobișnuit. Dar, oriunde am căuta în poezie, peste tot dăm peste lucruri neobișnuite, dacă le proiectăm pe fundalul prozei.

Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
Wohlzufrieden zu Haus. [78]

Astfel extrase, construcțiile desigur frapează. Dar citite în contextul lor din versuri, ele atrag cu mult mai puțin atenția: în cele mai multe cazuri, nici nu ne dăm seama de

[78] Sătui se duc acasă de la bucuriile zilei, ca să se odihnească, oamenii, / Și cîștigul și pierderea le cîntărește un cap înțelept / Mulțumit acasă (germ.).

elementul „neuzual" din sintaxa poeziei. Admitem fără discuție majoritatea construcțiilor mai libere din limba versurilor. Aceleași construcții care în proză ne-ar frapa în mod extraordinar, adică pe care ne-am apuca să le analizăm, ca să le sesizăm exact structura (n-avem nevoie decît să ne închipuim construcțiile lui Hölderlin ca fiind construcții în proză), solicită mult mai puțin atenția în versuri. Este o problemă dificilă, care n-a fost încă suficient lămurită.

Ne simțim poate îndemnați să răspundem: alcătuirile mai libere ale limbii poeziei se află în slujba unui ritm mai energic. (Răspunsul care apare la versurile proaste, că „inversiunile au fost impuse de rimă", nu ne ajută, firește, să înaintăm. Judecata nimicitoare care rezidă în această constatare dovedește tocmai că în versurile autentice forța motrice nu este constrîngerea exercitată de rimă. În plus, poezia nerimată nu este *a priori* mai plată și mai apropiată de proză în construcțiile ei. Mai degrabă dimpotrivă.)

Dar dacă la întrebarea pusă răspundem cu ajutorul ritmului, problema este insuficient clarificată. Cum poate face ritmul, la rîndul lui, să nu acordăm cea mai mare atenție construcțiilor, dar ele totuși să funcționeze? Cum poate el să provoace apariția structurilor mai libere, să ne facă să nu le observăm și totuși să ne înlesnească în același timp înțelegerea lor?

Nu se poate tăgădui că structurile „mai libere" acționează ca structuri creatoare de ritm. Dar, la rezolvarea problemei, nu trebuie să ațintim privirea în mod prea rigid asupra ritmului. Exemplele din Góngora și din cultismul portughez, date mai sus, ne îngăduie să ne dăm seama că alcătuirile care frapează acolo n-au fost primar structurate astfel de dragul însușirilor lor ritmice.

Încercăm să indicăm experimental cel puțin direcția în care ni se pare că se află soluția problemei, pornind totodată de la un caz care nu trebuie înțeles primar din perspectiva funcțiilor ritmice. Este vorba, — și o alegem numai ca punct de pornire, — de tendința observabilă în poezia multor limbi, de a pune un genitiv înaintea substantivului de care depinde. În proză, mai ales în proza extraliterară, este „uzuală" în

aceste limbi aşezarea genitivului după substantiv. Fenomenul însuşi îl ilustrăm cu cîteva exemple:

În spaniolă:

Era de el año la estación florida ...
¿... de tus profetas santos
la voz no suena ya? [79]

În engleză nu se întîlneşte numai genitivul saxon:

... The hero's harp, the lover's lute ...
O wild West Wind, thou breath of Autumn's being ... [80]

ci şi genitivul proclitic cu *„of"*, deşi destul de rar:

Of loud Dissent the mortal terror ...
Of Nelson and the North
Sing the glorious day's renown ... [81]

În germană, fenomenul este foarte frecvent:

Nur durch der Augen Tür ...
Des Morgens erste Strahlen ... [82]

Din franceză cîteva exemple, care se găsesc la Baudelaire:

D'un destin trop dur
Épouvantable et clair emblème!
Enviant de ces gens la passion tenace ...
De l'horizon embrassant tout le cercle ... [83]

---

[79] Era al anului anotimp înflorit ... // ... al proorocilor tăi sfinţi / glasul nu răsună încă? (span.)

[80] ... A eroului harpă, a iubitului lăută ... // O, sălbatice Vînt de la Apus, tu, respiraţie a fiinţei Toamnei ... (engl.)

[81] A unei zgomotoase Neînţelegeri mortala teroare ... // A lui Nelson şi a Nordului / Cîntă a glorioasei zile faimă ... (engl.)

[82] Numai prin a ochilor uşă ... // Ale dimineţii prime raze ... (germ.)

[83] A unui destin prea aspru / Îngrozitoare şi limpede emblemă! // Invidiind a acestor oameni patimă dîrză ... // Al orizontului îmbrăţişînd întregul cerc ... (fr.)

În italiană:

Tu de l'inutil vita
Estremo unico fior ...
Di giganti un esercito ... [84]

În portugheză:

Se acaso de meu rosto a cor tostada ...
Mas teme que dos Deuses a vingança
venha punir ... [85]

(Bocage)

Zăbovim cîteva clipe la ultimul exemplu. Comparînd construcția cu cea în proză: *... que a vingança dos Deuses venha punir ...* [86], primul lucru care ne atrage atenția este că aceasta se rostește mai repede, respectiv că cea în versuri se rostește mai lent. Astfel se intensifică un efect emanat de genitivul pus înaintea substantivului: semnificația *dos Deuses* devine acum incomparabil mai pătrunzătoare, mai plină de valoare intrinsecă, decît dacă ar fi plasată în alcătuirea mai plată a prozei, unde rămîne cu totul , ca să spunem așa, în raza de acțiune și în umbra purtată a cuvîntului *vingança*. În cazul pre-punerii genitivului ia naștere un surplus de semnificație, care rămîne în afara contextului frazei. Strict vorbind , intervine chiar o mică modificare de sens. Postpusă, prepoziția genitivului indică relația dintre cele două substantive. Prepusă, ea indică totodată o proveniență spațială; și ajută la crearea unei obiectualități plastice, în timp ce în cazul postpunerii nu funcționa decît logic.

Ca să putem ajunge și mai departe, să încercăm a arăta ce ia naștere prin calitatea ritmică a textului. Nu ne mulțumim cu constatarea vagă că datorită ritmului se produce o impresie estetică plăcută. Trebuie să ascultăm și să observăm

---

[84] Tu, a inutilei vieți / Extremă unică floare ... // De uriași o oștire ... (ital.)

[85] Dacă nu cumva a feței mele culoare bronzată ... // Dar teme-te ca a Zeilor răzbunare / să nu vină să pedepsească ... (port.)

[86] Că răzbunarea Zeilor va veni să pedepsească ... (port.)

mai precis. Ritmul pune după *vingança* o pauză perceptibilă; căci cuvîntul se află la sfîrşitul versului. Astfel, acest cuvînt cunoaşte şi el o intensificare a semnificaţiei, aşa cum s-a produs la *Deuses* prin prepunere. Ceva asemănător se petrece, tot datorită ritmului, cu *venha*, care urmează după pauză. Aici, îngreunarea semantică merge atît de departe, încît devine din nou cuvînt indicator de mişcare, în timp ce în proză nu mai funcţionează decît ca auxiliar al viitorului. Dacă mai citim încă o dată versiunea în proză, alături de cea în versuri, reiese că, datorită prepunerii şi ritmului, structura închisă, strîmtă, plată a prozei dispare. În loc de un munte unitar se înalţă acum mai multe piscuri: *dos Deuses / a vingança // venha / punir /*. Dacă am vrea să redăm performanţa semantică exagerînd-o, ar trebui să spunem că din spaţiul din jurul zeilor se apropie ceva, şi anume răzbunarea divină, care vine încoace grabnic, şi va pedepsi.

Fraza în proză exprimă o situaţie de fapt. Mulţumită alcătuirii linguistice plate, o sesizăm numaidecît ca fiind această situaţie de fapt. Dacă ne închipuim că fraza este rostită într-o conversaţie cotidiană, interpelatul se va comporta într-un fel sau altul numai ţinînd seama de situaţia de fapt, adică va căuta să evite primejdia etc. În versuri, situaţia de fapt nu este înfăţişată la fel de clar. Dar nu este adevărat nici că ritmul ajută ca alcătuirea linguistică să devină mai transparentă. Dar ajută, după cum am văzut, ca alcătuirea să devină mai puţin strictă. Prin urmare, întrebarea de mai sus, care fusese formulată astfel : „cum poate ritmul să provoace apariţia alcătuirilor « mai libere » şi totodată să înlesnească înţelegerea lor?" s-a mişcat chiar pe un făgaş greşit. Ritmul nu înlesneşte nimic. Prin structura specială (prepunerea genitivului) şi prin ritm, diferite elemente ale frazei au fost umplute cu un surplus de semnificaţie, şi au luat naştere imagini, nu plastice, ce-i drept, dar în orice caz schematice şi cu conţinut afectiv, privitoare la un spaţiu divin, la o răzbunare, la venirea ei, la pedeapsa pe care o aplică. Raportul s-a inversat: elementele frazei nu mai funcţionează acum ca simple părţi ale unei fraze, adică ale unei situaţii de fapt, ci contextul frazei creează posibilitatea ca elementele frazei să producă efecte speciale. O frază într-o poezie este, ca

să spunem așa, mai puțin frază decît în proză; ea exprimă în mai mică măsură o situație de fapt: forța ei de exprimare este mai slabă. Răspunsul la întrebarea: „de ce structura sintactică în poezie se abate atît de mult de la cea uzuală în proză, și anume de ce este cu atît mai liberă?" nu sună, sau nu sună în ultimă instanță: „pentru că astfel se creează ritm". Ritmul, nevătămat de orice efecte proprii, pe care le exercită sigur, este în același timp mijloc în vederea scopului. El ajută la crearea acelei obiectualități expresive, a acelei intensificări a semnificațiilor, — după cum ne-am putea exprima brut, — care este performanța esențială a limbii poetice. La fel de importantă ca și existența unui context semantic este pentru limba poetică și concordanța, înregistrarea unitară a obiectelor cu conținut afectiv, deci în exemplul nostru consonanța elementelor: „teme-te — din spațiul divin — răzbunare — se apropie — pedeapsă".

5. Formele sintactice

Am ilustrat cu ajutorul unui exemplu performanța genitivului prepus și revenim la sarcinile pe care ni le trasează contextul de față: fără a porni de pe acum la o interpretare stilistică, să prezentăm formele sintactice ale limbii, în măsura în care n-am făcut acest lucru cînd am vorbit despre „figuri".

Așa cum cercetarea stilistică în stratul cuvîntului poate porni de la categoriile gramaticale ale claselor de cuvinte, tot așa în sintaxă poate porni de la modalitățile semantice determinate de gramatică, precum subiectul, predicatul, atributul, complementul direct, complementul de mod etc.

La PREDICAT s-a observat de pildă că Martin Opitz, care se află la începutul poeziei baroce, evită izbitor de des verbul personal și folosește în locul lui ca predicat verbul copulativ „a fi" cu o determinare predicativă. Forma propoziției enunțiative logice este astfel tipică pentru sintaxa lui Opitz. Această obssrvație a fost punctul de pornire pentru stabilirea trăsăturilor stilistice clasiciste și în cele din urmă ale unui „clasicism prebaroc" (R. Alewyn).

Tranzitivizarea unor verbe intranzitive în sine se întîlnește ca trăsătură stilistică izbitoare în limba lui Klopstock, în cea a lui Goethe în operele sale din tinerețe și în cea a curentului *„Sturm und Drang"*:

Gedanken Gottes, welche der Ewige,
der Weise itzt denket!...
Wenn er Gedanken winkt!
Stammelt dein hohes Lob ... [87]

Ea se găsește însă și în alte epoci și în alte limbi. În opera celui mai înzestrat autor din cadrul simbolismului portughez, Mário de Sá-Carneiro, întîlnim versul:

Nada me expira já, nada me vive ... [88]

Un domeniu dificil al cercetării este CONJUNCTIVUL. [89] În toate limbile, el se sustrage unei determinări ultime, iar discrepanțele dintre ceea ce se fixează în gramatici și uzanța în cele mai variate straturi ale vieții linguistice sînt considerabile. Este nevoie de o cunoaștere exactă a limbii și adesea de o sensibilitate fină, pentru a sesiza clar specificul unui autor în ceea ce privește folosirea conjunctivului și efectele deosebite pe care le obține cu ajutorul lui. Și tocmai conjunctivul este de un interes multiplu pentru stilistică, căci el este modul în care se dezvăluie poziția personală față de situațiile de fapt și deci și perspectiva. Este de-ajuns să modificăm

---

[87] Gînduri ale lui Dumnezeu, pe care Cel Veșnic, / Cel înțelept le gîndește acum!... // Cînd gesticulează gînduri! // Bilbiie înalta ta laudă ... (germ.)

[88] Nimic nu mă mai moare, nimic nu mă trăiește ... (port.)

[89] În realitate, autorul vorbește aici despre CONDIȚIONAL, dar îl numește CONJUNCTIV, deoarece în limba germană conjunctivul imperfect îndeplinește funcția de condițional prezent simplu. Există în limba germană și un condițional prezent compus, care se formează din infinitivul prezent al verbului de conjugat, procedat de conjunctivul imperfect al auxiliarului *werden (ich würde, du würdest* etc.).

cîteva din conjunctivele frapante de pildă la Rilke, pentru ca să simțim forța funcțională a acestui mod:

Erde, du liebe, ich will. O glaub, es bedürfte
Nicht deiner Frühlinge mehr ... [90]

Pentru Rilke este caracteristic faptul că evită circumscrierea „uzuală" prin *würde* în favoarea conjunctivului:

Und wissend, wie sie seiner Trauer trügen ...
Ist doch von ihrem Weiss und ihrer Röte
Nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
Wenn er von seiner Freundin sagt ... [91]

Cercetarea TIMPURILOR va avea importanță stilistică îndeosebi în arta narativă. Limbile germanice folosesc ca timp de povestire imperfectul. Se mai găsesc însă, în unele povestiri germane, și alte timpuri. Faptul că pentru trecutul anterior, adică pentru evenimentele și situațiile dinaintea celor povestite, se folosește mai-mult-ca-perfectul nu pare să prezinte în sine cine știe ce probleme. Din punct de vedere stilistic însă devine numaidecît important dacă de pildă Kleist, cînd relatează fapte din trecutul anterior (cum ar fi la începutul povestirii *Erdbeben in Chili*), trece de la mai-mult-ca-perfect la imperfect. În felul acesta, referirea temporală ca trecut anterior se pierde. Povestitorul, în timp ce povestește, este atît de impresionat de evenimentele înfățișate, încît uită de anterioritate și relatează din apropierea imediată; este un simptom important pentru poziția povestitorului în general.

Pe lîngă mai-mult-ca-perfect apare prezentul. Egalitatea formală exterioară nu ne poate înșela: sînt două funcțiuni

---

[90] Pămîntule, dragul meu, vreau. O, crede, n-ar mai fi nevoie / De primăverile tale ... (germ.)

[91] Și știind cum i-ar purta ele doliul ... // Nu este doar, din albul ei și din roșul ei / Dat mai mult, decît ți-ar oferi cineva, / Cînd spune despre prietena sa ... (germ.)

complet diferite. Cîteodată, prezentul poate fi prezent „autentic", adică povestitorul își întrerupe expunerea unor evenimente trecute și vorbește din prezentul său narativ. Așa face, de pildă, povestitorul din *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, în clipa cînd cei doi țărani învrăjbiți și decăzuți se iau la bătaie: *„Es ist nichts Anmutiges und nichts weniger als artig, wenn sonst gesetzte Menschen ..."* [92] În povestire sînt mai multe asemenea întreruperi; ele atestă distanțarea povestitorului, certitudinea punctului său de vedere, rezerva și calmul din atitudinea sa ca povestitor. Totodată ele accentuează comunitatea cu cititorul, stabilită încă de la primele fraze ale povestirii. Celălalt prezent, numit PREZENT ISTORIC, este, dimpotrivă, „neautentic". Aici, povestitorul a renunțat în mod evident la punctul său de vedere retrospectiv și este atît de captivat de evenimente, încît se consideră a fi de față în prezentul povestit. În *Romeo und Julia auf dem Dorfe* nu întîlnim prezentul istoric, și recunoaștem cu ușurință că acesta nici nu s-ar potrivi cu punctul de vedere atît de ferm al povestitorului. Pe de altă parte, Knut Hamsun face uz de el în mod izbitor de frecvent. La acest autor, prezentul istoric se înscrie într-o serie, împreună cu alte trăsături stilistice, care indică, toate, instabilitatea atitudinii povestitorului.

În sfîrșit, alături de imperfect apare perfectul. Îl ilustrăm cu unul din cele mai cunoscute exemple, la care au făcut apel și cele mai recente lucrări pentru determinarea valorilor stilistice ale imperfectului și perfectului. Sfîrșitul lui *Werther* sună astfel: *„Nachts gegen Eilfe liess er ihn an die Stätte begraben, die er sich erwählt hatte. Der Alte folgte der Leiche und die Söhne, Albert vermocht's nicht. Man fürchtete für Lottens Leben. Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet."* [93] Săritura în perfect devine încă și mai izbitoare,

---

[92] Nu este lucru atrăgător și atît de puțin agreabil ca cameni altminteri așezați ... (germ.)

[93] Noaptea pe la unsprezece puse să fie îngropat în locul pe care și-l alesese. Bătrînul urmă cadavrul, și fiii; Albert nu fu în stare. Toți aveau temeri în legătură cu viața Lottei. Îl purtară niște meseriași. Nici un preot nu l-a însoțit (germ.).

dacă punem alături un sfîrşit asemănător. *Der Findling* de Kleist se sfîrşeşte astfel: *„Als man dem Papst dies meldete, befahl er, ihm ohne Absolution hinzurichten; kein Priester begleitete ihn, man knüpfte ihn, ganz in der Stille, auf dem Platz «del popolo» auf."* [94]

Kleist rămîne întru totul în domeniul evenimentelor povestite. Cînd povestitorul lui *Werther* trece la perfect, simţim în această trecere o distanţare. „Perfectul se instalează pe soclul prezentului şi de aici se uită conştient înapoi într-un alt spaţiu", aşa îi defineşte H. Seidler, de comun acord cu lingviştii, conţinutul semantic (*Allgemeine Stilistik*, p. 141). Bineînţeles, cînd în continuare îi defineşte în acest loc valoarea stilistică în sensul că Goethe, „impresionat lăuntric" de „trăirea" înfăţişată şi ameninţat de a fi „copleşit" de o asemenea scufundare, „se salvează printr-o săritură curajoasă pe solul ferm al prezentului", se ivesc îndoieli. În primul rînd, aici nu vorbeşte Goethe, ci povestitorul, respectiv editorul care relatează „povestea". Şi ce „trăire" înfăţişează el aici? Ce ameninţă să-l copleşească, încît să fie nevoit să se „salveze"? Conţinutul trăsăturii stilistice nu trebuie determinat din conţinuturi afective ale autorului (pe care ni le putem construi cum vrem), ci din forma realizată prin limbă şi pe care trebuie s-o vedem în context în albia ei. Povestitorul (şi cititorul) se depărtează de eveniment, trezind prin perfect prezentul povestitorului (şi al cititorului) ca punct de vedere propriu. Este o rotunjire a operei, care a ajuns aici la sfîrşitul ei şi pe care un recitator ar lăsa-o din mînă odată cu ultima frază. Totdată, însă, distanţarea intensifică singurătatea lui Werther: Albert, Lotte nu-l însoţesc pe ultimul lui drum, nici reprezentanţii oficiali ai Bisericii, iar noi, povestitorul şi cititorul, de asemenea ne depărtăm de el şi îl lăsăm singur, aşa cum a fost întotdeauna singur. Ultima frază, despărţindu-ne ca prezenţi, cuprinde încă o dată întreaga înlănţuire a evenimentelor şi întregul personaj. Trebuie să adăugăm de îndată că un asemenea efect nu provine

[94] Cînd i se raportă acest lucru, papa porunci să fie executat fără iertarea păcatelor; nici un preot nu-l însoţi; fu spînzurat, în cea mai mare taină în piaţa *del popolo*. (germ.)

numai din perfect. Construcția ultimelor fraze (pe lîngă conținutul lor), topica, împovărarea lui *ihn* (= îl) prin anaforism tocmai la sfîrșit, accentuată și de faptul că pronumele *ihn* nu se referă din punctul de vedere gramatical la substantivul corespunzător (*Leiche* = cadavru), ci, ca referire, evocă figura lui Werther (un exemplu pregnant al forței de evocare a limbii literare), — toate acestea acționează împreună cu timpul verbal, după cum efectul timpului verbal abia prin toate acestea se împlinește și se determină.

Această îngreunare a cercetării, datorată faptului că s-a ținut seama de întregul pasaj, ba chiar de locul lui în totalitatea operei, nu putea fi evitată. Ea dezvăluie mai degrabă realitatea că, în ceea ce privește observarea diferitelor forme linguistice, ne mai aflăm încă în zonele premergătoare și că toate străduințile de a determina performanțele unor asemenea forme, deși utile și necesare, nu sînt încă, totuși, decît provizorii: sînt abia o pregătire pentru munca sintetică a cercetării stilistice, care trebuie să se deplaseze în întregime în opera respectivă, dar care nu are voie s-o exploreze din afară, cu rezultatele obținute aici.

Observațiile îndreptate asupra timpurilor verbale s-au dovedit a fi importante și în afara artei narative. Astfel, de pildă, a atras atenția în piesele lui Calderón o înclinare de a folosi perfectul în locul prezentului care era de așteptat. Această înclinare a fost constatată bineînțeles în limba spaniolă în general.

Din lirică este suficient un singur exemplu, în care importanța constitutivă a timpurilor verbale urmează să fie deocamdată numai constatată; discuția mai amănunțită nu poate avea loc decît abia mai tîrziu (v. p. 455). Este vorba de cîteva versuri din *Apparition* de Mallarmé:

J'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli,
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue

Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté ...
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours ... [95]

O asemenea interferență a timpurilor verbale face aproape impresia de prefigurare a lui Proust, la care stratificarea temporală este și mai derutantă: *„Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: « Va avec le petit ». La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant ...“* [96] O trăsătură stilistică atît de evidentă se impune în mod irezistibil ca punct de pornire al oricărei încercări de a interpreta stilul lui Proust; expresia *en réalité* din citatul nostru indică totodată că, în ciuda abundenței derutante a timpurilor verbale, în această lume înfățișată de el nu lipsește o ordine.

Astfel de observații cu privire la timpul verbal duc la un cerc de probleme pe care lingvistica le-a abordat tocmai în ultima vreme: cel al modurilor acțiunii (și în continuare: al aspectelor). Verbele limbilor indogermanice includ o situație de fapt, cu ajutorul unor forme speciale, într-o ordine temporală, care își are centrul, am putea spune, în prezentul vorbitorului. Ceea ce este anterior acestui centru apare ca trecut, iar ceea ce este ulterior, ca viitor. Modul acțiunii cuprinde însă totodată, dintr-un eveniment, ceea ce are caracter de

---

[95] Așadar, rătăceam, cu ochiul ațintit spre pavajul învechit, / Cînd cu soare în păr, pe stradă / Și pe seară, mi-ai apărut rizînd / Și am crezut că văd zîna cu pălăria de lumină / Care odinioară peste frumcasele mele somnuri de copil alintat / Trecea, lăsînd întotdeauna ... (fr.)

[96] De asemenea, tata a încetat de mult să-i poată spune mamei: « Du-te cu copilul ». Posibilitatea unor asemenea ceasuri nu va renaște niciodată pentru mine. Dar de scurtă vreme încep să percep din nou foarte bine, dacă trag cu urechea, sughițurile de plîns pe care am avut puterea să le înăbuș în fața tatălui meu și care n-au izbucnit decît cînd m-am văzut singur cu mama. În realitate, ele n-au încetat niciodată; și asta numai pentru că viața tace acum ... (fr.)

fază în ordinea temporală a evenimentului însuși, adică dacă se produce, de pildă, ca început al procesului evenimentului, ca desfășurare a lui sau ca încheiere a lui. Adeseori, modul acțiunii este dat chiar odată cu semnificația unui verb; de pildă *blühen* [97] semnifică o situație de durată, fie că evenimentul are loc în prezent, în trecut sau în viitor. Tot așa, *gehen* [98], după sens, pare să fie un durativ. Dar ne atrage numaidecît atenția faptul că în germană el poate indica moduri de acțiune cu totul diferite. Această particularitate a limbii germane se observă mai ales prin comparație cu alte limbi, deci cînd traducem. *Er geht* [99] poate însemna trei lucruri: 1. Modul de acțiune durativ *(er geht durch die Stadt* [100]*)*; 2. Modul de acțiune incoativ (în sensul: se pune în mișcare); 3. Modul de acțiune perfectiv (ca de pildă în dialogul: *Komm' doch heute Abend mit ins Theater! Fritz sagt, es soll glänzend sein. Er geht* [101]). Omofonia nu este, firește, decît aparentă; datorită contextului, intonației, accentelor etc., orice german va înțelege fără echivoc despre ce este vorba, cu toate că lipsesc elemente formale semantice speciale (mai precis: cu toate că lipsesc în redarea grafică). Celelalte limbi folosesc astfel de elemente formale semantice sau chiar alte verbe (de pildă, pentru modul de acțiune incoativ: fr. *partir*, engl. *to leave*). Limba germană are, bineînțeles, într-o largă măsură, posibilitatea de a indica modul acțiunii prin prefixe adăugate chiar la forma verbală. Dacă *blühen* ca formă simplă reprezintă o durată (deci este un durativ), prefixul *er-* indică începutul acțiunii (formînd un incoativ), iar prefixul *ver-* sfîrșitul ei (formînd un perfectiv). Pentru a ilustra importanța stilis-

---

[97] A înflori, a fi în floare (germ.).
[98] A merge (germ.).
[99] El merge (germ.).
[100] El merge prin oraș (germ.).
[101] Hai și tu diseară cu noi la teatru! Fritz spune că e strașnic. El merge (germ.).

tică a modurilor acțiunii, dăm ca exemplu o poezie a lui Goethe:

TROST IN TRÄNEN

Wie kommts, dass du so traurig bist,
Da alles froh erscheint?
Man sieht dirs an den Augen an,
Gewiss, du hast geweint.

„Und hab ich einsam auch geweint,
So ists mein eigner Schmerz,
Und Tränen fliessen gar so süss,
Erleichtern mir das Herz."

Die frohen Freunde laden dich:
O komm an unsre Brust!
Und was du auch verloren hast,
Vertraue den Verlust.

„Ihr lärmt und rauscht und ahnet nicht,
Was mich, den Armen, quält.
Ach nein, verloren hab ichs nicht,
So sehr es mir auch fehlt."

So raffe denn dich eilig auf!
Du bist ein junges Blut.
In deinen Jahren hat man Kraft
Und zum Erwerben Mut.

„Ach nein, erwerben kann ichs nicht,
Es steht mir gar zu fern.
Es weilt so hoch, es blinkt so schön,
Wie droben jener Stern."

Die Sterne, die begehrt man nicht,
Man freut sich ihrer Pracht,
Und mit Entzücken blickt man auf
In jeder heitren Nacht.

„Und mit Entzücken blick ich auf
So manchen lieben Tag;
Verweinen lasst die Nächte mich,
Solang ich weinen mag." [102]

Se poate spune că întreaga poezie se bazează, exterior, pe contrastul dintre doi vorbitori, iar interior pe contrastul dintre două moduri de acțiune. De o parte se află incoativele cu *er- (erscheinen, erleichtern, erwerben)* și *ent- (entzücken)*, de care țin și compusele cu *auf- (aufraffen, aufblicken)*, pe de alta compusele perfective cu *ver- (vertrauen, verlieren, verweinen)*. Verbul *verweinen* poate deveni atît de impresionant numai datorită contrastului durabil anterior; este încheierea, centrul, într-un anumit sens. (Totodată, sfîrșitul arată că verbele incoative sînt subordonate zilei, iar perfectivele sînt subordonate nopții, ceea ce constituie o minunată concentrare plastică a întregului contrast și o referire cosmică de tip pur goethean).

O ciudățenie în folosirea timpurilor, care se găsește în baladele spaniole, a dat loc la discuții vii: este vorba de ames-

---

[102] *Consolare în lacrimi* // Cum se face că ești atît de trist, / Cînd totul pare vesel? / Ți se vede în ochi, / Desigur, ai plîns. // „Și chiar dacă am plîns în singurătate, / Este propria mea durere, / Iar lacrimile curg atît de dulce, / Îmi ușurează inima." // Prietenii veseli te invită: / O, vino la pieptul nostru! / Și orice ai fi pierdut, / Destăinuiește-ți pierderea. // „Voi faceți gălăgie și vuiți și nu bănuiți / Ce mă chinuiește pe mine, bietul. / A, nu, n-am pierdut acel lucru, / Oricît îmi lipsește." // Așa încît refă-ți degrabă curajul! / Ești un sînge tînăr. / La anii tăi omul are putere / Și curaj pentru a dobîndi. // „A, nu, nu-l pot dobîndi, / Ba chiar îmi este prea departe. / Sălășluiește atît de sus, strălucește atît de frumos, / Ca sus steaua aceea." // Stelele nu le privnim, / Ci ne bucurăm de splendoarea lor, / Și ne uităm în sus cu încîntare / În iecare noapte veselă. // „Și cu încîntare mă uit în sus / În cîte o zi plăcută; / Lăsați-mă să plîng nopțile, / Atîta timp cît pot să plîng." (germ.)

tecarea timpurilor, care poate merge pînă la următoarele combinații: *altos son y relucían*[1033], sau *todas comen a una mesa, todas comían de un pan*[104]. Ca probă de astfel de context dăm începutul baladei *El reino perdido* din ciclul *Regelui Don Rodrigo:*

Las huestes de don Rodrigo
desmayaban y huían
cuando en la octava batalla
sus enemigos vencían.
Rodrigo deja sus tiendas
y del real se salía,
solo va el desventurado
sin ninguna compañía;
el caballo de cansado
ya moverse no podía,
camina por donde quiere
sin que él le estorbe la vía.
El rey va tan desmayado
que sentido no tenía ...[105]

---

[103] Înalți sînt și străluceau (span.).

[104] Toate mănîncă la o masă, toate mîncau dintr-o pîine (span.).

[105] Oștile lui don Rodrigo / își pierdură curajul și fugiră / cînd în a opta bătălie / dușmanii lor învinseră. / Rodrigo își lasă corturile / și plecă din tabără, / pleacă singur, nenorocitul, neînsoțit de nimeni; / calul, de obosit, / nu mai putea să se miște, / merge pe unde vrea, / fără ca el să-i împiedice drumul. / Regele merge atît de abătut, / încît nu mai simțea nimic ... (span.). — Neconcordanța timpurilor verbale se explică și prin faptul că, la fiecare două versuri, rima impune un imperfect (care are uneori înțeles de preterit). — Traducere în versuri: Oștile lui don Rodrigo / sparte fug și risipite / cînd în cea de-a opta luptă / dușmanul deplin învinse. / Corturi don Rodrigo lasă, / lasă tabăra pustie, / singur e nefericitul, / fără vreo tovărășie; / calul, mort de osteneală, / greu prindea să se mai miște, / merge pe-unde vrea și-apucă, / făr' ca el în friu să-l ție. / De puteri sfîrșite riga, / simțurile-i sînt ca stinse ... (Din volumul: *Romancero, vechi balade spanicle*, editura Albatros, București, 1976, trad. de Sorin Mărculescu.) — Vechile balade cavalerești spaniole, îndeosebi cele populare, se numesc în limba spaniolă *romances* (sing.: *romance*); o culegere de romances se numește *romancero*.

În ceea ce privește acordul dintre subiect și predicat, există cazuri în care limbile șovăie, și anume între acordul gramatical-formal și cel logic. Astfel, în limba franceză găsim *c'est eux*[106] pe lîngă *ce sont eux*[106]. Tot așa, în cele mai multe limbi găsim „a venit o mare mulțime de oameni" pe lîngă „au venit o mare mulțime de oameni".

Mai izbitor este cazul în care atît relația formală cît și cea logică sînt înlăturate, în favoarea uneia mai mult emoționale, care prezintă, firește, un interes deosebit pentru stilistică. Este un caz care demonstrează totodată în modul cel mai clar cu putință plurivocitatea unei figuri de stil, căci se folosesc pentru desemnarea aceluiași fenomen expresii care se exclud reciproc: *Plural maiestatis*[107] și *Plural modestiae*.[108] În ambele cazuri este vorba de înlocuirea printr-un plural a singularului, la care ne așteptăm logic și formal. Dar la cele două funcțiuni în contradicție reciprocă se mai adaugă și o a treia posibilă. Cuvîntul „noi", folosit de povestitor ca să și-l acopere pe „eu", întărește legătura cu publicul, pe care povestitorul îl pune astfel alături de el însuși și îl face oarecum părtaș la răspundere.

O largă folosire a ATRIBUTULUI va fi întotdeauna o trăsătură stilistică remarcabilă. În această problemă, trebuie să se țină seama de modalitățile diferite de folosire a atributului, care poate să apară ca adjectiv, ca substantiv, ca propoziție relativă etc.

În topică s-a conturat încă din Antichitate o „figură": HIPERBATONUL. Se înțelege prin hiperbaton o așezare a cuvintelor, care se abate de la cea uzuală. Dar, pe de o parte, fixarea topicii „uzuale" creează dificultăți; pe de alta, în sfera acestei noțiuni intră atît de multe fenomene la un loc, încît ea devine nepractică pentru cercetarea stilistică. Am făcut cunoștință în capitolele anterioare cu cîteva forme de hiperbaton: antepunerea genitivului, sau separarea substantivului de articolul, sau pronumele, sau adjec-

---

[106] Ei sînt cei care (fr.). Expresia folosește fie singularul *(est)*, fie pluralul *(sont)*.

[107] Pluralul de maiestate (lat.).

[108] Pluralul de modestie (lat.).

tivul său, așa cum au fost caracteristice în gongorism. În plus, am întîlnit și așezări paralele.

Una dintre trăsăturile stilistice sintactice cele mai ușor de recunoscut, care este socotită de o bicei tot ca hiperbaton, este INVERSIUNEA, adică inversarea ordinii dintre subiect și predicat. Diferitele limbi se comportă diferit în ceea ce privește admiterea inversiunii, așa încît într-o operă poate fi trăsătură stilistică frapantă ceea ce în altă literatură rămîne în cadrul uzanței curente. Inversiunile au fost obiectul unei cercetări sistematice și al unei interpretări interesante în nuvela lui Cervantes *La Gitanilla*.

La înlănțuirea frazelor deosebim două tipuri de bază: PARATAXA și HIPOTAXA. Parataxa este juxtapunerea de fraze, iar hipotaxa este subordonarea lor. În toate limbile, poezia populară se caracterizează prin predominanța parataxei. Iată o probă dintr-o *Cantiga de amigo*[109] portugheză:

Foi-se o namorado,
madre, e non o vejo;
e vivo eu coitado,
e moiro con desejo.
Torto mi ten ora
o meu namorado ...[110]

și alta dintr-o baladă engleză:

There were twa sisters sat in a bour;
There cam a knight to be their wooer.

He courted the eldest with glove and ring,
But he lo'ed the youngest abune a'thing.

The eldest she was vexed sair,
And sair envie her sister fair.

---

[109] Cîntare de prieten (port.).

[110] A plecat iubitul, / mamă, și nu-l văd; / și trăiesc amărît, / și mor de dor. / S-a purtat urît cu mine / iubitul meu ... (port.).

Upon a morning fair and clear,
She cried upon her sister dear:

„O sister, sister, tak' my hand,
And let's go down to the river-strand."

She's ta'en her by her lily hand,
And led her down to the river-strand.

The youngest stood upon a stane,
The eldest cam' and push'd her in ... [111]

Lucrurile nu stau însă chiar atît de univoc, încît parataxa să poată conta întotdeauna ca un semnalment al stilului popular. Și ar fi întru totul greșit s-o privim ca pe un simptom al primitivității spirituale și al unei lipse a capacității de a ordona și clasifica, deși ea poate funcționa și așa. Dar inteligența lui Cezar nu a fost desigur inferioară celei a lui Tit Liviu. Tot așa stau lucrurile și cu hipotaxa. Ea poate fi dovada strictețeî spirituale și a puterii de înțelegere, care știe să deosebească într-o situație de fapt lucrurile principale și cele secundare și felul de referire. Predominanța hipotaxei în scrisul științific, așa se poate interpreta. Există cazuri asemănătoare și în beletristică. Spitzer a interpretat astfel topica lui Góngora: *„Die syntaktische Verknäuelung (allerlei untergeordnete Nebensätze, Appositionen, Paranthesen) ist also symbolisch für die Verworrenheit einer Welt, über die die Dichtung Herr wird: das Drama des Dichters selber, dieses Herrenwerdens über die Welt und des Ordnens der Welt, ist abgespiegelt in dem Sich-Verlieren des Dichters in seinem Satzlabyrinth, aus dem er sich herausfindet ... er behält fest*

---

[111] Au fost două surori care stăteau într-un castel; / A venit un cavaler ca să le fie curtezan. // A curtat-o pe cea mare, cu mănușă și inel, / Dar a iubit-o pe cea mică fără nimic. // Cea mare s-a supărat foarte, / Și a invidiat-o foarte pe frumoasa sa soră. // Într-o dimineață frumoasă și luminoasă, / I-a strigat scumpei sale surori: // „O, soră, soră, ia-mă de mînă / Și hai să mergem jos pe malul rîului." // A luat-o de mîna ei albă ca un crin, / Și a dus-o jos pe malul rîului. // Cea mică a stat deasupra unui gol, / Cea mare a venit și a împins-o înăuntru ... (engl. v.).

die Leitung und Übersicht in der Hand." [112] Dámaso Alonso s-a declarat de acord cu această interpretare.

Dar perioadele lungi și aglomerările se pot datora și altor impulsuri și pot funcționa cu totul altfel. Astfel, frazele complicate ale dramaturgului Heinrich von Kleist au fost interpretate ca semn al unei vorbiri încă neordonate, supuse momentului. Această interpretare și-a găsit sprijin în propriul articol al lui Kleist despre *Die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.* Dăm un exemplu de asemenea hipotaxă din *Penthesilea* de Kleist:

Ein neuer Anfall, heiss, wie Wetterstahl,
Schmolz, dieser wutérfüllten Mavorstochter,
Rings der Ätolier wackre Reihen hin,
Auf uns, wie Wassersturz, hernieder sie,
Die unbesiegten Myrmidonier, giessend. [113]

De un tip asemănător este următoarea structură de frază din finalul romanului *Minuit* de J. Green: *„Il lui semblait, au contraire, que le sol, les buissons sauvages et les grandes roches qui déchiraient la brume, tout montait vers elle, d'une seule poussée, avec une vitesse atroce et un vaste balancement de droite à gauche, comme si la terre était ivre."* [114]

Dar este instructiv faptul că, la o mai îndeaproape cercetare a hipotaxelor lui Proust, cercetătorii au dat peste alăturarea a două tendințe de exprimare diferite. O parte

---

[112] Talmeș-balmeșul sintactic (tot felul de propoziții secundare subordonate, apoziții, paranteze) este așadar simbolic pentru starea de zăpăceală a unei lumi. peste care se înstăpînește poezia; drama activității poetice însăși, această înstăpînire asupra lumii și a ordinii lumii, este oglindită în modul în care poetul se pierde în labirintul frazelor sale, din care găsește o ieșire ... și păstrează cu fermitate în mînă conducerea și supravegherea (germ.).

[113] Un nou atac, fierbinte, ca trăznetul, / I-a topit, acestei fiice pline de mînie a lui Mavor, / În jurul etolienilor, rînduri de nădejde, / Asupră-ne, ca o cascadă, în jos, / Pe neînvinșii mirmidoni, turnîndu-i. (germ.)

[114] I se părea, dimpotrivă, că solul, tufișurile sălbatice și stîncile mari care sfîșiau ceața, totul urca înspre ea, dintr-o singură împingere, cu o viteză atroce și cu un vast balans de la dreapta la stînga, ca și cum pămîntul ar fi fost beat. (fr.)

din hipotaxe indicau, prin construcția lor, „liniștea înțeleptului, care privește lumea de sus" (Spitzer), iar alta tocmai o „nervozitate", care în timpul vorbirii mai caută, se pierde, și ajunge pe această cale tot la hipotaxe. Iată, ca exemplu pentru acest al doilea tip, un pasaj din romanul *Du coté de chez Swann: „Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir."*[115]

Tocmai în această vorbire mai „de moment", efectuată întrucîtva de la o distanță mai mică, se pot găsi adesea două figuri sintactice speciale. Cea dintîi este ANACOLUTUL. În mijlocul frazei, ideile iau altă direcție, așa încît construcția începută nu este continuată în mod consecvent. Fenomenul a fost observat în dialogurile lui Platon, ca mijloc de a da viață; se înțelege că este frecvent în teatru, unde se vorbește cu însuflețire, cu patimă. Sînt de-ajuns două exemple, tipice pentru Kleist:

Sie schlägt, die Rüstung ihm von Leibe reissend,
Den Zahn schlägt sie in seine weisse Brust ...
Ich streck, in unaussprechlicher Bewegung,
Die Hände streck ich aus ...[116]

Cealaltă figură sintactică, care apare mai cu seamă în vorbirea dependentă de impresia de moment, este ELIPSA. Judecînd după aparențe, aici lipsește o parte a frazei: „Fru-

---

[115] Dar, cînd dintr-un vechi trecut nu se păstrează nimic, după moartea ființelor, după distrugerea lucrurilor, singure, mai fragile dar mai vii, mai imateriale, mai persistente, mai fidele, mireasma și savoarea mai rămîn încă mult timp, ca niște suflete, ca să-și amintească, să aștepte, să spere, pe ruina întregului trecut, să poarte, fără să se încovoaie, pe mica lor picătură aproape impalpabilă, edificiul imens al amintirii. (fr.)

[116] Își înfige, smulgîndu-i armura de pe trup, / Dintele își înfige în pieptul lui alb ... // Îmi întind, într-o tulburare de nedescris, / Mîinile mi le întind ... (germ.)

moasă poveste!" în loc de „Este o poveste frumoasă!" Dar filosofiile limbii au accentuat că elipse propriu-zise nici nu există. Nu e nevoie să se completeze ceva, deoarece în fond nu a fost omis nimic. Lucrurile stau mai degrabă altfel: alte părți de frază participă la preluarea funcției celor care aparent lipsesc. Aici s-a manifestat o discrepanță între gramatica școlară cu gîndire prea rigidă și limba vie. Celebrele fraze alcătuite dintr-un singur cuvînt, de tipul „Foc!" sau „Ajutor!" au jucat un rol de seamă în discuțiile lingvistico-filosofice din ultima vreme. Exemple de elipse se găsesc frecvent în literatură acolo unde se redă vorbirea directă a vieții cotidiene.

Trebuie să admitem totuși că există elipse cu completări tacite; ele caracterizează în primul rînd limba conversației de toate zilele, unde formulele ca „două la zece" funcționează corect, deoarece sînt completate cu date din situația respectivă. O completare are loc într-adevăr: „două" pot fi bilete de călătorie sau pahare cu o băutură sau bomboane sau alte obiecte, iar „zece" înseamnă în fiecare caz altceva. Apare așadar repede o deosebire stilistică între elipsele din limba unei piese de teatru de salon și — ca să nu-i opunem decît un singur alt tip — următoarea elipsă din *Penthesilea:*

Oh! — deinen erznen Wagen mir herab:
Wo zu der Städte Mauern auch und Tore
Zermalmst, Vertilgergott, gekeilt in Strassen,
Der Menschen Reihen jetzt auch niedertrittst;
Oh! — deinen erznen Wagen mir herab: ... [117]

În ceea ce privește TIPURILE DE FRAZE, lingvistica a studiat formele și funcțiunile posibile. Cercetarea stilistică a tipurilor de fraze devine în anumite împrejurări o cale care duce la unele centre dinamice profunde, cu adevărat sintetice, ale operei. Astfel, după unii, s-a observat că literatura epocii iluministe folosește propozițiile

[117] O! — carul tău de aramă mie în jos: / Acolo unde zidurile orașului și porțile / Le zdrobești, zeu nimicitor, înfipt pe străzi, / Ale oamenilor rînduri și acum le strivești; / O! — carul tău de aramă mie în jos ... (germ.)

secundare cauzale și finale cu o frecvență aflată în netă opoziție cu apariția lor în alte epoci. S-a mai făcut apoi și încercarea de a interpreta topica disjunctivă și antitetică în scrierile în proză ale unor dramaturgi ca un simptom al unei poziții fundamentale dramatice (E. Staiger). Forma interioară a unei poezii concepute ca rugăciune va deveni evidentă, din punctul de vedere linguistic, prin imperative, în timp ce povestirea preferă fraza afirmativă narativă.

Astfel de cercetări, efectuate pînă în prezent, ce-i drept, într-un număr restrîns, duc așadar în direcții diferite: spre forma interioară a operei, spre stilul personalității, spre problema stilului epocilor și genurilor etc. Istoria limbilor va colabora la aceste teme; căci diferite tipuri de structuri de frază se dezvoltă sub ochii noștri în timpul istoric. În aproape toate limbile, conjuncțiile, de pildă, care introduc propoziții secundare cauzale, își trădează proveniența din alte sectoare, majoritatea temporale (*puisque, comme, como, weil, da, since*, de vreme ce etc.).

O formă de vorbire apărută abia în proza modernă ca trăsătură stilistică dominantă a prilejuit printre lingviștii secolului al XX-lea discuții aprinse, la care a luat parte și stilistica. Este vorba despre așa-numita VORBIRE TRĂITĂ (sau INDIRECTĂ LIBERĂ). Ch. Bally nu o numără printre *les figures linguistiques*, ci printre *les figures de pensée*, prin care deci se înțelege altceva decît arată forma de vorbire în sine. Interpretarea lui Bally a întregului fenomen a fost, ce-i drept, combătută.

Vorbirea trăită se află la mijlocul distanței dintre vorbirea directă și cea indirectă. „Să mă duc diseară la teatru?" — așa ar putea povestitorul să redea direct gîndul unuia din personajele sale, punînd astfel într-un contact strîns personajul cu cititorul. În redarea indirectă ar ține el însuși frîul voinicește în mînă și ar mijloci în mod vizibil între cititor și personaj: „Se gîndi dacă să se ducă în seara aceea la teatru". Vorbirea trăită se află la mijloc: „Să se ducă diseară la teatru?" Punctul de vedere al perspectivei este oarecum deplasat în însuși sufletul personajului, iar cititorul ia parte

aproape nemijlocit la viaţa interioară. Dar chiar dacă fiecare cuvînt pare să fie rostit, respectiv gîndit, de personaj, povestitorul n-a dispărut cu totul: îl mai simţim în folosirea persoanei a III-a. Vorbirea trăită este aptă, după cum se vede, să înfăţişeze gînduri şi crîmpeie de gînduri neexprimate, ca şi mişcările mărunte ale vieţii interioare. Avînd în vedere interesul pentru procesele „psihice", care caracterizează arta narativă a ultimelor decenii, este lesne de înţeles poziţia prioritară pe care a putut-o dobîndi. În sine, istoria limbilor a identificat-o şi în literatura medievală, chiar şi în cea latină. Repunerea ei în valoare i se atribuie scriitoarei Jane Austen. Impulsul hotărîtor i l-a dat însă abia naturalismul. În *Adam Mensch* de Hermann Conradi şi în *Apostel* de Gerhart Hauptmann se găseşte din abundenţă. (În acelaşi timp este încercat ca formă de prezentare şi monologul interior, în care povestitorul se scufundă cu totul în *the stream of consciousness* [118] al personajului. Dacă se afirmă deseori că Dorothy Richardson şi James Joyce au introdus acest mod de prezentare, se poate replica numaidecît că încă Arthur Schnitzler a scris povestiri întregi în monolog interior [*Leutnant Gustl*, 1900]. Bineînţeles, încă nu cu acea relaxare în limbaj ca ceilalţi, — cf. de pildă ultimul capitol din *Ulysses*, — şi este desigur adevărat că voga acestui mijloc în arta narativă modernă i se datorează abia lui James Joyce.)

Vorbirea trăită şi monologul interior nu sînt decît mici simptome ale neliniştii de care a fost cuprinsă într-o măsură mai mică sau mai mare, începînd din secolul al XIX-lea, sintaxa, cel puţin cea „literară". Lupta împotriva regulilor gramaticale şi împotriva tradiţiei a sfîrşit în cele din urmă în expresionism într-o rupere a tuturor constrîngerilor impuse de limbă şi într-o bîlbîială, care nu mai era limbă. Dadaismul a fost neprimejdios pentru evoluţia limbii, deoarece a fost lipsit de importanţă. Mult mai important şi cu mai serioase consecinţe a fost impulsul, adeseori inconştient, al simbolismului anterior, de a elibera limba literară de domnia unei sintaxe cu reguli prea „logice". Este semnificativ că

[118] Fluviul conştienţei (engl.).

pînă și în Franța, ordinea strictă, care domnea în sintaxă de cînd cu clasicismul, a fost slăbită.

Dacă dăm ca exemplu o poezie a lui Mallarmé, renunțăm la orice interpretare. Părerile sînt foarte divergente; unii au văzut în sintaxa lui Mallarmé un dezechilibru de om beat, alții o dependență impresionistă față de simțuri, alții însă și logica cea mai rafinată, „cea mai diabolică". Despre diferitele încercări de a o interpreta ne-a informat capitolul *Von Mallarmés Kunst* din monografia lui Kurt Wais; aici nu vrem decît să atragem atenția asupra sintaxei neobișnuite ca atare:

O si chère de loin et proche et blanche, si
Délicieusement toi, Méry, que je songe
À quelque baume rare émané par mensonge
Sur aucun bouquetier de cristal obscurci

Le sais-tu, oui! pour moi voici des ans, voici
Toujours que ton sourire éblouissant prolonge
La même rose avec son bel été qui plonge
Dans autrefois et puis dans le futur aussi.

Mon cœur qui dans les nuits parfois cherche à s'entendre
Ou de quel dernier mot t'appeler le plus tendre
S'exalte en celui rien que chuchoté de sœur,

N'était, très grand trésor et tête si petite,
Que tu m'enseignes bien toute une autre douceur
Tout bas par le baiser seul dans tes cheveux dite. [119]

---

[119] O, atît de scumpă de departe și apropiată și albă, în mod atît de / Delicios tu însăți, Méry, încît visez / Vreun balsam rar emanat prin minciună/ Pe cine știe ce vază de cristal întunecat // Tu îl știi, da! pentru mine de ani de zile, din / Totdeauna zîmbetul tău orbitor prelungește / Același trandafir cu frumoasa sa vară care se scufundă / În odinioară și apoi și în viitor. // Inima mea, care în timpul nopților uneori caută să se audă / Sau din care ultim cuvînt să te cheme cel mai duios / Se exaltă în cel doar șoptit, de soră,// Dacă n-ar fi fost, foarte mare comoară și cap atît de mic, / Ca tu să mă înveți o cu totul altă blîndețe / Încet doar prin sărut în părul tău spusă. (fr.)

Dintre diferitele trăsături se detaşează clar, mai ales în ultima terţină, înclinarea spre CONSTRUCŢII NOMINALE. Tocmai în această direcţie a fost cercetată adeseori sintaxa franceză şi engleză modernă.

Acelaşi fenomen apare şi în alte limbi; astfel, în opera simbolistului portughez citat mai sus Mário de Sá-Carneiro se găsesc poezii întregi fără nici un verb în propoziţiunile principale. Mai dăm cîteva versuri ale simbolistului Camilo Pessanha:

Só, incessante, um som de flauta chora,
Viuva, grácil, na escuridão tranquila,
— Perdida voz que de entre as mais se exila,
— Festões de som dissimulando a hora. [120]

Cel ce ar interpreta, de pildă, *perdida voz* ca apoziţie, şi-ar închide drumul spre adevărata înţelegere a acestei sintaxe. Simţim tot mereu, în legătură cu acest limbaj, că noţiunile curente ale gramaticii nu se pot folosi decît cu aproximaţie şi că obişnuitele clasificări în propoziţiuni principale, propoziţiuni secundare etc. nu se pot realiza de fapt decît aparent. Însăşi noţiunea de frază devine aici fluctuantă. În plus, aceste formaţii nici nu sună asemenea formaţiilor propoziţionale cunoscute, care caracterizează limba afectivă a vieţii cotidiene, a exclamaţiilor, urărilor, blestemelor etc.

Frazele acestea sînt mai puţin concise şi mai puţin autonome decît cele din limbajul familiar nouă. Totodată, succesiunea lor şi legătura lor interioară rămîn pentru moment netrasparente. Mijloace linguistice exterioare ale legăturii nu există aproape deloc; după cum se eclipsează hipotaxele, tot aşa lipsesc şi particulele coordonatoare, adversative sau care să exprime o altă relaţie.

Prin cele spuse ajungem în mod obligator înapoi la excursul de la începutul capitolului: aici se dezvoltă acea forţă evocatoare de imagini a limbii poetice, în primul rînd

---

[120] Singur, neîncetat, un sunet de flaut plînge, / Văduv, gingaş, în întunericul liniştit, / — Glas pierdut care fuge dintre celelalte, / — Ghirlande sonore care ascund ora (port.).

prin sintaxă. Simbolismul se dovedește, prin observațiile care se pot face în domeniul sintaxei, a fi o mișcare artistică puternică și care lucrează cu mijloace poetice noi. Cercetarea tocmai a acestor mijloace sintactice promite concluzii valoroase cu privire la esența sa.

Particularitatea sintaxei se oglindește chiar și în punctuația folosită de către scriitori. Cercetarea punctuației simbolismului și interpretarea ei stilistică ar fi — în orice literatură — o treabă care ar răsplăti osteneala. Această treabă nu s-ar putea face, firește, decît luînd serios în considerare străinătatea, mai ales simbolismul francez. Chiar și acolo, semnificațiile tradiționale ale semnelor de punctuație au început să se estompeze. Dacă Mallarmé a renunțat uneori cu totul la semnele de punctuație și n-a mai folosit decît punctul, faptul acesta este și el un simptom al neliniștii din domeniul respectiv. Mallarmé, dealtfel, a găsit repede în străinătate, de pildă în Stefan George, adepți; Binding și-a creat și el mai tîrziu o punctuație proprie. (La prima lor întîlnire, George, spre mirarea crescîndă a lui Binding, a perorat cu patimă și stăruință, cu privire la netemeinicia unei virgule într-o poezie a lui Binding.)

6. Formele superfrazale

Deasupra propoziției și frazei se află perioada și paragraful[121]. Pînă în prezent, lingvistica și stilistica s-au ocupat prea puțin de aceste formații superfrazale. Credem că orice om care a tradus vreodată un text curent dintr-o limbă romanică în una germanică și invers a simțit cît de inegal se comportă diferitele limbi în ceea ce privește legătura dintre fraze. Pentru ca traducerea să fie într-adevăr curgătoare, sînt necesare modificări ale subiectului, introducerea de particule copulative, respectiv eliminări. În școlile germane s-a dat uneori, ca introducere la confec-

[121] În înțelesul de „aliniatul".

ționarea de compuneri franceze, regula că în interiorul unui paragraf, în toate frazele trebuie folosit, pe cît posibil, același subiect. Este o regulă empirică foarte grosolană. Desigur, în limba franceză există o asemenea tendință. Ca probă, dăm un paragraf din Anatole France (*La vie littéraire*, I, Paris, 1921, p. V):

„... La critique est la dernière en date de toutes les formes littéraires; elle finira peut-être par les absorber toutes. Elle convient admirablement à une société très civilisée dont les souvenirs sont riches et les traditions déjà longues. Elle est particulièrement appropriée à une humanité curieuse, savante et polie. Pour prospérer, elle suppose plus de culture que n'en demandent les autres formes littéraires. Elle eut pour créateurs Montaigne, Saint-Évremont, Bayle et Montesquieu. Elle procède à la fois de la philosophie et de l'histoire. Il lui a fallu, pour se développer, une époque d'absolue liberté intellectuelle. Elle remplace la théologie et, si l'on cherche le docteur universel, le saint Thomas d'Aquin du XIXe siècle, n'est-ce pas à Sainte-Beuve qu'il faut songer?" [122]

Nu există, poate, nici o altă limbă în care traducerea acestui pasaj, dacă păstrăm tot așa același subiect, să producă același efect sugestiv. Pasajul ar părea sec și monoton. Prin cele spuse, însă, n-am sesizat decît abia foarte puțin din tendințele limbii franceze în ceea ce privește înșiruirea frazelor, și încă absolut nimic privitor la tendințele altor limbi sau ale scriitorilor.

Pe de altă parte, însă, este cert că noi nu ne exprimăm în fraze și nici în înșiruiri de fraze, ci în „vorbiri". Într-ade-

---

[122] ... Critica este, ca dată de apariție, ultima dintre toate formele literare; ea va sfîrși poate prin a le absorbi pe toate. Se potrivește de minune unei sccietăți foarte civilizate, ale cărei amintiri sînt bogate și ale cărei tradiții au ajuns să aibă vechime. Este cu deosebire nimerită pentru o omenire curioasă, savantă și șlefuită. Pentru a propăși, presupune mai multă cultură decît cer celelalte forme literare. I-a avut drept creatori pe Montaigne, Saint-Évremont, Bayle și Montesquieu. Provine în același timp din filosofie și din istorie. Ca să se dezvolte, i-a trebuit o epocă de absolută libertate intelectuală. Înlocuiește teologia și, dacă e să căutăm doctorul universal, pe sfîntul Toma d'Aquino al secolului al XIX-lea, oare nu la Sainte-Beuve trebuie să ne gîndim? (franc.).

văr, la o analiză precisă a paragrafelor am da nu numai de un anumit fel de legături dintre fraze, ci și de anumite formații, care reprezintă unități relativ închegate ale vorbirii. Aceste unități inferioare ale vorbirii le numim FORMELE VORBIRII. Ele au forța de a lega între ele diferitele forme ale limbajului (și nu numai pe cele sintactice) și de a și le subordona. De aceea, formele vorbirii reprezintă hotarul pus acestui capitol cu privire la noțiunile analitice fundamentale, sau — mai bine zis — ele formează puntea care duce la problemele alcătuirii. Pentru a face ca legăturile dintre fraze să devină vizibile într-un text închegat, dar totodată și pentru a recunoaște forma de vorbire constitutivă, care face din toate frazele o unitate și determină fluența frazelor, analizăm un pasaj în proză.

Excurs: **Forme superfrazale într-un text în proză (Immermann)**

Ca text pentru analiză servește începutul primului capitol din *Münchhausen* de Immermann.

„In der deutschen Landschaft, in welcher ehemals das mächtige Fürstentum Hechelkram lag, erhebt sich eine Hochebne, von braunem Heidekraute überwachsen. Hin und wieder sticht aus dieser dunklen Fläche ein spitziges Gestein hervor, mit weisstämmigen Birken oder dunkeln Tannen umsäumt. Nach Mitternacht rücken die Steinlager so nahe aneinander, dass sie für eine kleine Gebirgskette gelten können. Verschiedne Fusspfade laufen durch die Ebne, vereinigen sich aber in der Nähe der beiden höchsten Felsen zu einem breiteren Wege, der zwischen diesen Felsen sacht bergan führt. Nach einigen Windungen fällt derselbe in eine Strasse, welche ehemals bepflastert gewesen sein mag, nun aber durch ausgerissene Steine und grundlose Geleise mehr das Ansehen eines gefährlichen Klippenweges erhalten hat. Nichtsdestoweniger ist diesem holprichten und halsbrechenden Wege bis auf die neusten Zeiten der Name Schlossstrasse verblieben. Denn man sieht oder sah, kurz nachdem man sie betreten, das Schloss, welches die Überschrift dieses Kapitels nennt, auf einem ziemlich kahlen Hügel liegen.

Je näher man demselben kommt oder kam, denn am heutigen Tage ist davon nur noch ein Trümmerhaufen übrig, desto deutlicher springt oder sprang die ungemeine Baufälligkeit des Schlosses in das Auge. Was zuvörderst die Pforte betrifft oder betraf, so standen zwar deren beide steinerne Pfeiler noch, und auf dem rechten hatte sich sogar der statuarische Löwe als Wappenhalter zu behaupten gewusst, während sein Partner von dem linken Pfeiler hinab in das hohe Gras gesunken war, allein das eiserne Pfortengitter selbst war längst weggebrochen und zu andern Zwecken verwendet worden. Die Gefahr, welche hieraus für das Gebäude von räuberischen Überfällen zu besorgen stand, war aber nur bei trocknem Wetter vorhanden. Wenn es regnete (und es pflegt oft in jener Gegend zu regnen), so verwandelte sich bald der Burghof in einen undurchwatbaren Sumpf, auf welchem, wenn die Geschichte nicht Lügen berichtet, zuweilen selbst Schnepfen sich hatten betreten lassen.

Völlig entsprechend diesem Zugange war das Äussere und Innere des Schlossgebäudes selbst. Die Wände hatten ihre Tünche, ja zum Teil ihren Bewurf verloren. Nach einer Seite hin war die Giebelwand bedeutend ausgewichen und durch einen Balken gestützt worden, der aber am unteren Ende auch schon zu morschen begann und daher nur eine geringe Zuversicht gewährte. Liess man sich nun durch diesen Anblick nicht abschrecken, in das Gebäude eintreten zu wollen, so bot die Türe immer noch ein grosses Hindernis dar. Denn die Feder war in dem alten, verrosteten Schlosse längst untätig geworden, und die Klinke gab nur wiederholtem und gewaltsamen Drücken nach, bei welchem sie aber nicht selten aus ihrer Mutter fuhr und dem Klinkenden in der Hand sitzenblieb. Die Bewohner pflegten sich daher mehr eines nach und nach sehr erweiterten Loches in der Wand zum Ein- und Ausgange zu bedienen und dieses nur für die Nachtzeit durch vorgesetzte Tonnen und Kasten zu versperren." [123]

---

[123] În ţinutul german în care se afla odinioară puternicul principat Hechelkram se înalţă un podiş cotropit de bălării cafenii. Ici şi colo, din această întindere sumbră îşi scoate capul cîte o piatră ascuţită, împrejmuită de mesteceni cu trunchiuri albe sau de brazi întunecaţi. După miezul nopţii, pietroaiele se apropie atît de mult unul de altul, încît pot fi luate drept un

Primele două fraze sînt legate între ele, întrucît primul subiect (podiș) este repetat printr-un sinonim întărit de un demonstrativ. Subiectul frazei a doua (piatră) apare la rîndul lui, aproape textual (pietroaie), în fraza a treia. Astfel, din primele trei fraze, care alcătuiesc o perioadă, se evidențiază podișul și piatra, ca noțiuni cheie.

Perioada următoare este legată de cea dintîi prin repetarea de la început a noțiunilor cheie, articolul hotărît avînd o clară semnificație retrospectivă (numitul podiș, numitele stînci). Noul ei subiect este „drum", care domină și leagă frazele următoare ca subiect gramatical sau interior. Cuvinte

---

mic lanț de munți. Mai multe poteci străbat podișul, dar se unesc în apropiere de cele două stînci cele mai înalte, formînd un drum mai lat, care duce lin în sus printre aceste stînci. După cîteva cotituri, drumul acesta dă într-o șosea, care poate că a fost odinioară pavată, dar care acum, datorită bolovanilor smulși de la locul lor și făgașurilor desfundate, a ajuns să aibă mai degrabă înfățișarea unui primejdios drum croit pe stînci. Totuși, acest drum desfundat și primejdios și-a păstrat pînă în ultima vreme denumirea de șosea a castelului. Căci, la scurt timp după primii pași făcuți pe el, vezi sau vedeai cum stă cocoțat pe o colină relativ pleșuvă castelul care a dat titlul acestui capitol. / Cu cît vii sau veneai mai aproape de el, căci în ziua de azi n-a mai rămas din el decît un morman de moloz, cu atît mai limpede îți sare sau îți sărea în ochi neobișnuita dărăpănare a castelului. În ceea ce privește sau privea în primul rînd poarta, cei doi stîlpi ai ei mai stăteau, ce-i drept, în picioare, iar pe cel din dreapta leul statuar izbutise chiar să se mențină ca purtător de stemă, în timp ce partenerul său de pe stîlpul din stînga se prăbușise în iarba înaltă, numai că grila de fier a porții fusese de mult smulsă și folosită pentru alte scopuri. Primejdia de atacuri tîlhărești la care era supusă clădirea din această pricină nu exista însă decît pe vreme uscată. Cînd ploua (și de obicei plouă des în acel ținut), curtea castelului se prefăcea curînd într-un smîrc cu neputință de trecut pe jos, în care, dacă istoria nu relatează minciuni, au fost zăriți uneori chiar și sitari. / Exteriorul și interiorul clădirii senioriale erau întru totul corespunzătoare acestui acces. Pereții își pierduseră zugrăveala, la pe alocuri chiar și tencuiala. Într-o parte, peretele pinion era simțitor deplasat și fusese proptit cu un pop, care însă la capătul de jos începuse să putrezească, așa că nu mai oferea decît prea puțină siguranță. Dacă nu te lăsai înfricoșat de această privelițe și voiai să intri totuși în clădire, ușa mai reprezenta încă o piedică greu de trecut. Căci limba broaștei vechi și ruginite încetase de mult să mai funcționeze, iar clanța nu ceda decît la apăsări repetate și violente, cu care prilej însă ieșea nu arareori din lăcașul ei și rămînea în mîna celui care o apăsa. De aceea, pentru a intra și a ieși, locatarii se serveau de obicei de o gaură din zid, lărgită cu timpul din ce în ce mai mult, iar noaptea o închideau baricadînd-o cu butoaie și lăzi. (germ.)

relative (acesta, acest) mai întăresc legăturile. Drumul, pe care am păşit la urmă, capătă în sfîrşit un nume propriu, care restabileşte în modul cel mai fericit relaţia cu castelul; cu acest prilej conjuncţia cauzală „căci" împleteşte strîns în structura celei de-a doua perioade, şi deci a primului aliniat, şi ultima frază, numai aparent autonomă.

Astfel s-a petrecut în el o mişcare unitară, care a dus de la podiş la munte, la drum, şi, odată cu şoseaua castelului, la vederea castelului. Acestui prim aliniat i s-ar putea da titlul sintetic „Drumul înspre castel".

Al doilea aliniat ne transportă în zona castelului. Dar ne oprim mai întîi la poartă. Primul subiect, care vine şovăielnic, ceea ce îi conferă mai multă eficacitate şi greutate, este o impresie de ansamblu: „neobişnuita dărăpănare a castelului". Prin el a fost numită noţiunea cheie a tot ceea ce urmează, pentru că tot ce se evocă acum în diferitele fraze următoare este o dovadă vizibilă a dărăpănării şi este văzut din acelaşi punct: de la poartă.

Legătura dintre diferitele fraze este şi ea foarte strînsă. „În ceea ce priveşte în primul rînd", aşa se leagă de impresia de ansamblu fraza a doua, care ne instalează în punctul de observaţie al acestui aliniat. Orientările „dreapta" şi „stînga" ajută la articularea şi la legătura interioară a frazei înseşi. (În primul aliniat, la orientare au ajutat punctele cardinale.) Fraza următoare se leagă nemijlocit de ultima parte a celei precedente, la care se mai referă clar şi prin „din această pricină". Cuvintele cu care se încheie fraza „numai pe vreme uscată" reprezintă un cîrlig care îşi găseşte replica la începutul frazei următoare: „cînd ploua".

Aliniatul următor rezumă încă o dată cele spuse anterior şi dă titlul: „dărăpănarea accesului". Precizarea „întru totul corespunzătoare acestui acces" trădează că de aici înainte toate elementele se vor subordona impresiei de ansamblu „dărăpănare"; ea numeşte însă în acelaşi timp noul cîmp de observaţie: exteriorul şi interiorul clădirii. În primul aliniat am ajuns, într-o deplasare rapidă şi rectilinie, pînă în locul de unde se vedea castelul. În al doilea ne-am oprit la poartă. Acum, în al treilea, mergem agale pînă la uşa clădirii. (În aliniatul următor, al patrulea, are loc o nouă

oprire scurtă; tema lui sînt „ferestrele", pînă cînd, în aliniatul al cincilea, sîntem înăuntru și îi întîlnim pe „locatari".)

Această scurtă recapitulare a dovedit cît de mică este valoarea intrinsecă a fiecărei așa-numite fraze. Uneori, punctul apare ca pur și simplu arbitrar, putînd fi înlocuit prin punct și virgulă sau chiar prin virgulă. Referirile retrospective sau anticipative asigură în fiecare caz încadrarea netă a frazelor: abia în aliniate, care din punctul de vedere sintactic ar putea fi denumite și „perioade mari", dăm într-adevăr peste formații unitare și întrucîtva autonome. Fiecare aliniat a avut cîmpul său de observație special și perspectiva sa unitară. Dar s-a dovedit totodată că aliniatele, la rîndul lor, se mai aflau încă într-o clară relație exterioară și interioară. Citatul dat nu este suficient în sine pentru a evidenția triarticularea: „drumul spre castel" (aliniatul 1); „clădirea" (subîmpărțită în „accesul" [aliniatul 2]; „clădirea" [aliniatul 3]; „ferestrele" [aliniatul 4]); „locatarii" (aliniatele 5 urm.). Din punctul de vedere exterior, mișcarea „de la ... la" determină succesiunea frazelor, de departe spre aproape; din punctul de vedere interior, chiar primul aliniat, cînd a vorbit despre dărăpănare de îndată ce castelul s-a arătat vederii, a indicat punctul de fugă unitar pentru tot ce urmează. Aliniatele despre locatari vor mai avea și ele, interior, același punct de fugă.

Întregul care ia naștere astfel, și a cărui structură a devenit acum transparentă, reprezintă o adevărată unitate, față de care cele trei părți — drumul spre castel, clădirea, locatarii — nu au decît o autonomie limitată. Acest întreg cu o clară calitate formală îl denumim DESCRIERE. Este, după cum se poate lesne constata, o formă încetățenită tocmai în povestire.

Faptul că în cazul nostru este vorba despre o descriere făcută cu mijloacele artei narative se manifestă nu numai în dispoziția echilibrată și în succesiunea măsurată. (Dealtfel, chiar și după această scurtă probă de text, am avea tot dreptul să credem că am citit un extras dintr-un roman, adică dintr-o operă amplă, și nu dintr-o nuvelă concentrată. Caracterul narativ se manifestă mai ales în vizibilitatea

povestitorului însuși. Indicăm numai două particularități ale atitudinii sale narative. Mai întîi, distanțarea față de lucrul povestit (respectiv: descris), circumspecția, plus libertatea minții, care se face cunoscută mai cu seamă în faptul că se înalță cu ușurință și bucuros din momentan în intervale de timp mai mari (fusese folosită pentru alte scopuri; pe vreme uscată — cînd ploua; des; locatarii se serveau de obicei etc.). Astfel iese la iveală totodată „atotștiința" ca particularitate a atitudinii narative. Pe de altă parte însă ne frapează ca specific umorul; el se realizează printre altele prin îndărătnica juxtapunere a două timpuri la verbe (vezi — vedeai; vii — veneai; sare — sărea; privește — privea), prin felul în care poziția celor doi lei este umplută cu conținut expresiv și prin alte trăsături.

7. Modalitățile vorbirii și formele vorbirii

Ne îndreptăm încă o dată privirea spre descrierea din *Münchhausen* de Immermann. Printre tipurile de frază folosite se detașează ca determinante frazele afirmative. Ele sînt caracteristice pentru desfășurarea descrierii; orice descriere se desfășoară de preferință în fraze afirmative. Denumim o astfel de desfășurare, căreia îi corespund forme sintactice anumite: MODALITATE A VORBIRII sau MODALITATE DE VORBIRE. O altă modalitate de vorbire este de pildă DISCUȚIA. Ca forme sintactice aferente apar aici întrebările și răspunsurile, ca și frazele condiționale și dubitative. RELATAREA se desfășoară, ca și descrierea, în fraze afirmative, PORUNCA în fraze imperative, APRECIEREA în fraze exclamative („ce vreme frumoasă e azi!").

Modalităților vorbirii li se opun formele vorbirii, care au ca premise modalitățile vorbirii, desfășurarea unei anumite vorbiri. Astfel, ele sînt, pe de o parte, sensul, scopul vorbirii. Dar sînt și ceva mai mult. Ele sînt forme. Ele rotunjesc vorbirea respectivă, așa încît aceasta, de la început, să ajungă la sfîrșit. Ele dau unitate unui crîmpei de limbă coerent: ele sînt „forme". Vorbirea descriptivă se rotunjește

și devine descriere (sau „imagine"), cea imperativă devine ordin sau rugăminte sau rugăciune, cea relatantă devine relatare, cea dialogată devine discuție. Cu ea se înrudește îndeaproape interogatoriul. Interogatoriul se dezvoltă și el din întrebare și răspuns, numai că este împărțit între două persoane, dintre care una, ca deținînd autoritatea, ca autorizată, pare să reprezinte (iar în interogatoriul juridic chiar și reprezintă cu adevărat) un punct de vedere superior. Sensul interogatoriului rezidă în stabilirea unui delict săvîrșit, tinzînd spre pronunțarea, pînă la urmă, a verdictului. Astfel, interogatoriului îi este inerentă o încordare dramatică, și într-adevăr, în dramaturgie, interogatoriul este o formă frecventă a vorbirii. Amintim de sfredelitoarele interogatorii ale lui Kleist sau de dramaturgia lui Grillparzer. Un exemplu de care spectatorul aproape că nu este conștient, dar totuși de un efect extraordinar, se găsește la sfîrșitul actului III al piesei *Des Meeres und der Liebe Wellen*. Leandru a trecut marea înot, s-a cățărat pe turn și intră pe fereastră. Dar Grillparzer nu-l lasă, cum ar fi făcut orice cîrpaci dramatic, să joace rolul îndrăgostitului furtunos. Hero îl țintuiește pe locul lui: „Stai acolo și nu te mișca!" și începe un interogatoriu în toată regula (Ce te-a adus încoace? — Cine ți-a fost tovarăș? — Cine ți-a ținut scara? — Va să zică lumina mea, lampa, ți-a fost îndrumare și scop?). Și ajunge chiar la pronunțarea sentinței: „Deci pleacă și să nu te mai întorci!" Dar în acest punct se produce o întorsătură, iar regizorul ar trebui, începînd cu cuvîntul următor, să-l dezlege pe Leandru din „țintuire" și s-o țintuiască la rîndul ei pe Hero. Pentru că acum începe Leandru să întrebe, în timp ce Hero răspunde. Independent de tot ce spun ei, prin schimbarea rolurilor în interogatoriu s-a indicat întorsătura viitoare a lucrurilor. Grillparzer, bineînțeles, nu lasă să se producă răsturnarea, amînînd astfel încheierea scenei: un nou moment, venit din afară, apropierea paznicului, intervine în situația dramatică interioară dintre cele două personaje principale.

Formele de vorbire, ca unități semantice configurative, se întîlnesc pretutindeni în viața cotidiană. Astfel, un ziar conține, în diferitele sale părți, aproape toate formele de

vorbire: relatarea, descrierea, discuția, aprecierea, — iar pe ultima pagină, reclamele firmelor comerciale conțin forma de vorbire a invitației. Pe de altă parte, în conversația orală cotidiană se ajunge la activitate, adică la modalitățile de vorbire, dar de multe ori nu se mai ajunge la o formă unitară. Conversațiile se pierd adesea pe parcurs, sau se continuă numai prin faptul că un cuvînt îl sugerează pe cel următor: nici o formă cuprinzătoare nu asigură îmbinarea și încadrarea. În opoziție cu conversația serioasă despre ..., în care se discută într-adevăr ceva, se găsesc în toate limbile sinonime ale cuvîntului „a conversa", în care se exprimă mai mult sau mai puțin clar caracterul amorf al vorbirii: a sta de vorbă, a vorbi, a convorbi, a discuta, a dialoga, a tăifăsui etc. Vorbirea literară, dimpotrivă, este o vorbire plină de tîlc și dătătoare de formă. Astfel, formele de vorbire își desfășoară tocmai în literatură deplina lor forță vitală. În capitolul de față ne-am îndreptat privirea numai asupra fenomenelor în sine. Capitolul următor, despre alcătuire, va face să se înțeleagă mai bine efectul și semnificația lor în contextul literaturii.

Capitolul V

ALCĂTUIREA

Problema alcătuirii devine presantă în sectorul linguistic de cîte ori rezultă din vorbire o unitate, de orice fel ar fi ea. O conversație izolată, în care un cuvînt îl dă pe celălalt, nu tinde spre o unitate. Altfel stau lucrurile chiar într-o scrisoare. Multe scrisori, desigur, nu vorbesc decît despre ceea ce îi vine în minte celui ce scrie, iar ca unitate scrisoarea se formează numai exterior, prin limitarea la patru pagini. Dar există și cazuri în care cel ce scrie percepe fenomenul „scrisoare" ca unitate și simte pretențiile rezultate din ea. Scrisoarea a fost folosită mereu, încă din Antichitate, și ca formă literară. O adevărată modă literară au fost HEROIDELE, imitate după Ovidiu, adică niște scrisori de dragoste fictive ale unor eroi cunoscuți. Abélard și Heloïse, Enea și Didona, Hero și Leandru și alte perechi celebre de îndrăgostiți au fost puse adeseori să schimbe scrisori, din secolul al XVI-lea pînă în al XVIII-lea. Dar de alcătuire trebuie să se preocupe la urma urmei și autorul unui reportaj, al unui articol, al unei cercetări, al unei conferințe etc. — și să ia hotărîri. De cele mai multe ori vor exista aici directive provenite din natura lucrurilor. În literatură însă, care își creează singură lucrurile ei, lumea ei, i se datorează creației personale, într-o măsură incomparabil mai mare, și alcătuirea, succesiunea lucrurilor, corelarea lor, superordonarea și subordonarea, întregul context linguistic care tinde de la un început către un sfîrșit. La operele ample, ca piesele de teatru, epopeile etc., cota parte de conștiență va fi considerabilă. Dar alcătuire au la urma urmei și poeziile, care s-au structurat „de la sine".

1. Problemele de alcătuire ale genului liric

a. *Un exemplu (Verlaine)*

Ca exemplu introductiv, cu ajutorul căruia să fie arătate problemele alcătuirii, servește o poezie a lui Verlaine. Începem explicarea alcătuirii cu o anumită părere de rău: că scopurile pedagogice ne silesc ca mai întîi să descompunem poezia. Dar sperăm că, dacă cercetările merg destul de departe, poezia se va recompune la loc, iar observația o va percepe ca unitate. Și mai sperăm că, dacă privirea îndreptată spre diferitele probleme izolate ale alcătuirii este destul de pătrunzătoare, alte poezii nu vor pierde mai tîrziu nimic din unitatea și viața lor, cînd vor fi supuse observației. Putem avea mai degrabă convingerea că, în cazul unei atitudini teoretice juste, poeziile abia atunci vor putea lăsa să se bănuiască și să se simtă viața misterioasă care pulsează în ele. Poezia, din ciclul *La bonne chanson*, sună astfel:

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée ...

O bien-aimée.

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure ...

Rêvons, c'est l'heure.

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre

Du firmament
Que l'astre irise...

C'est l'heure exquise.[1]

Există în această poezie, ca în oricare, diferite straturi, care au o alcătuire. Lăsăm deocamdată de-o parte problema alcătuirii poeziei întregi şi considerăm mai întîi diferitele straturi.

Cea mai uşor de sesizat este alcătuirea exterioară. Poezia este alcătuită din trei strofe. Fiecare strofă se compune din şase versuri. Prin rimă, cele şase versuri sînt astfel articulate încît, după patru versuri legate între ele prin rime încrucişate, urmează ca încheiere o rimă împerecheată. Această bipartiţie evidentă a strofelor mai este însă diferenţiată la rîndul ei. Dispoziţia grafică exterioară separă ultimul vers, care urmează aşadar să fie privit ca fiind mai important şi care trebuie să funcţioneze ca unitate aparte. Versurile sînt egale, şi anume scurte: sînt tetrasilabe şi pentasilabe, al doilea şi al patrulea avînd rime masculine, iar celelalte feminine.

Această canava metrică o percepem vizual. Ea ar putea fi baza unui număr infinit de poezii. Dar cînd auzim cum este folosită de Verlaine, în această poezie incomparabilă, nu auzim metrul, ci ceva care este legat de el, dar care pe de altă parte este unic şi individual, pentru că nu trăieşte decît prin aceste cuvinte unice. Acel ceva este ritmul. Aşadar, în al doilea rînd ne îndreptăm atenţia spre alcătuirea stratului ritmului. Trebuie să facem aici o diferenţiere artificială.

---

[1] Luna albă / Străluceşte în păduri; / Din fiecare creangă / Porneşte un glas / Sub frunziş... // O, iubita mea. // Eleşteul reflectă, / Adîncă oglindă, / Silueta / Salciei negre / în care plînge vîntul... // Să visăm, este ora nimerită. // Un vast şi duios / Calm / Pare să coboare / Din firmamentul / Pe care îl irizează astrul... // Este ora delicioasă. (fr.) — Traducere în versuri: *Luna de var* // Luna de var / Bate-n pădure. / De sub frunzar / Stinse susure / S-aud abia... // O, scumpa mea. // Salcia sură, / Argintul viu / În lac o fură /; Şi vînt pustiu / În ea suspină. // Visare lină. // E uşurare / Şi numai har / Fără hotare / Al lunii clar / Chip nefiresc... // Toate vrăjesc. (Trad. G. Georgescu, în Paul Verlaine, *Versuri*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 19.)

Căci ritmul nu trăiește decît prin cuvinte. Trebuie deci să facem abstracție de toate semnificațiile cuvintelor. Treaba este ușoară, dacă ne punem în situația unui ascultător care nu înțelege franțuzește, la care deci această separație a avut loc. Dar un asemenea ascultător aude totodată și melodia, aude sunetul. Trebuie să încercăm să separăm și acest factor, pentru a sesiza numai alcătuirea ritmului.

Ritmul se scurge în trei valuri mari, în albia celor trei strofe. Fiecare strofă este în realitate o unitate ritmică fixă. Dar articularea exterioară a strofei în două părți, în patru versuri rimate încrucișat și o pereche de versuri rimate între ele, este modificată de către ritm. Căci din punctul de vedere ritmic, primele două versuri formează o unitate, după care se află o pauză clară, în timp ce aceste două versuri, — cele mai mici unități ritmice, — fac impresia de mișcare alternativ ascendentă și descendentă. Apoi, următoarele trei versuri se constituie ca unitate, alcătuită din trei valuri mici cu același sens de curgere: versurile. După ele se află, după cum dovedesc orînduirea grafică și punctuația, o pauză mare, mai lungă decît cea de după versul 2. Versul final al strofei se scurge într-un tempo cu mult mai liniștit, formînd astfel contragreutatea a tot ceea ce a precedat. Dacă am vrea să schematizăm grafic imaginea ritmică, am obține:

Dar nu înseamnă că cele trei unde ritmice mari, delimitate exterior de strofe, sînt întru totul egale. În strofa a treia, fiecare vers tinde cu nerăbdare tot înainte; micile întreruperi de după versurile 1, 3 și 4 sînt și mai mici, și tot așa se micșorează și pauza de după versul 2, pînă acum atît de perceptibilă (pauză care era dealtfel, în strofa a doua, mai mică decît în strofa întîi). Numai pauza de după versul 5 se dilată iarăși foarte mult. Ultimul vers este însă și mai dilatat ca în strofele anterioare și semnifică astfel un sfîrșit perceptibil al întregii mișcări ritmice.

După stratul ritmului vom încerca să cercetăm alcătuirea stratului sonorității. Într-adevăr, încercarea poate fi dusă la bun sfîrșit: sonoritatea este o structură cu alcătuire proprie. Poezia începe moale. Consoanele sonore precumpănesc, iar aliterațiile fac ca efectul lor să se intensifice *(lune, luit; blanche, branche, bois)*. Vocalele nu sînt nuanțate la fel de omogen. Ce-i drept, predomină *a*-ul deschis, dar totodată sclipesc cele mai variate tonalități, bineînțeles aproape exclusiv ale unor vocale scurte. Aproape că s-ar putea spune: irizarea luminii lunii este transpusă aici în sunete, este făcută perceptibilă prin sunete. Pînă cînd rima oferă oprire și odihnă pentru prima dată pe o vocală lungă.

Iarăși începe jocul scînteietor al sunetelor; dar acum totul este mai întunecat, mai depărtat. Nazalele obscure *(ang, ond, ent, ons)* determină conținutul sonor. Oprirea pe terminația lungă *-eure* produce și ea un efect mai frînt decît cel produs de luminosul *-ée* al primei strofe. De acum încolo poezia se înfășoară cu totul în vălul nazalelor moi, pînă cînd, după ușoara iluminare *du fir[mament]*, rima, surprinzătoare și complet nouă, în *i* lung, revarsă peste întregul peisaj un val luminos, iar mișcarea duce drept în sus, ca o rachetă care se înalță incandescent.

Așadar, sunetul se alcătuiește și el într-o structură tripartită, în care vocalele lungi ale rimei împerecheate marchează puternic sfîrșitul strofei. Și, ca la ritm, nu domnește o uniformitate totală între cele trei părți, ci o intensificare înspre ultima din ele. Particularitatea sonoră și forța expresivă sonoră a ultimei părți sînt poate încă și mai mari decît cele ritmice. Într-o poezie, stratul sonorității nu va fi structurat întotdeauna în chip atît de ferm și de autonom. Dar nu trebuie să trecem cu vederea că autonomia nu este totuși decît aparentă. Nu întîmplător; cu prilejul perceperii sonorității ni s-au impus indicații referitoare la stratul semnificației: într-adevăr, fără o actualizare a semnificațiilor cuvintelor *lune, luit* etc., conținutul de expresivitate sonoră al primei strofe, pe care am denumit-o „sclipitoare", n-ar fi avut atîta efect. Ce-i drept, au existat în toate limbile panegiriști ai unor anumite cuvinte, care au găsit că în sunet este exprimat totul. Dar cînd Dante a lăudat cuvîntul *amor*,

iar Luther cuvîntul *Liebe*, spunînd că sonoritatea, ea singură, este de ajuns pentru a le revela semnificația, ei au fost victimele unei amăgiri facile. Abia prin legătura dintre sonoritatea cuvintelor și semnificațiile lor, — legătură esențială în limbă — sunetele ajung la deplina lor eficiență. (Cf. Ch. Bally, *Le langage et la vie*, p. 117: *„C'est que — on l'a déjà dit — les effets phoniques ne se manifestent que s'ils sont favorisés par les facteurs sémantiques"*.[2])

La urma urmei, acesta este și rezultatul încercărilor, — făcute cîndva ca o continuare consecventă a unor tendințe romantice, — de a se compune poezii numai din grupuri fonetice pur sonore și complet nelogice, adică lipsite de sens. Chiar în cazul nelogicelor numărători în versuri ale copiilor se poate constata că nu numai sonoritatea și ritmul produc un efect structurant (și anume sonoritatea într-o măsură mult mai mică decît ritmul), ci că în mintea ascultătorului se trezesc și se adaugă, cel puțin schematic, anumite semnificații. În poezie, raportul dintre efectul sonorității și efectul semnificațiilor este, firește, variat. În poezia noastră, efectul sonorității este intens, iar pe alocuri semnificațiile au și aici un caracter cam vag. Pare că sonoritatea le-a răpit o parte din energie.

Rămîne de cercetat în al patrulea rînd stratul semnificațiilor. Deoarece, chiar dacă semnificațiile, fie și numai pe alocuri, nu ajung să producă decît un efect slab, există totuși o structură semantică unitară, și nu este vorba, ca în unele poezioare ale copiilor, de o pîlpîire sporadică a unor semnificații izolate. Cînd s-a spus despre genul liric că el nu cunoaște o desfășurare obiectivă a evenimentelor în timp, nu înseamnă, firește, că fiecare poezie nu evoluează și prin urmare nu se alcătuiește treptat. Ceea ce se alcătuiește aici, fără a fi o desfășurare de evenimente, va fi cercetat mai tîrziu.

În poezia citată, modul de evoluție se poate recunoaște cu ușurință. Ea are loc în trei faze. Aceste trei faze nu iau naștere printr-o modificare a punctului de vedere al vorbitorului sau prin impresii de un tip nou sau printr-o desfă-

[2] După cum am mai spus, efectele fonice nu se manifestă decît dacă sînt favorizate de factorii semantici. (fr.)

șurare în timp a obiectualului (ceea ce se poate întîmpla desigur și în lirică) sau prin vederi noi, la care ajunge reflecția cu privire la obiectualitate. Aici are loc mai degrabă o intensificare a trăirii. Principiul general al alcătuirii este cel al intensificării.

Dacă însă privim mai atent, observăm că desfășurarea nu se face defel pe un singur făgaș. Ea are loc pe două plane: pe cel al lumii exterioare, obiective, și pe cel lumii interioare, sufletești, la care iau parte doi oameni: vorbitorul și iubita. Cele două șiruri, desigur, nu sînt izolate. Al doilea proces, care se scurge în albia lui exterioară, adică în cele trei versuri finale ale fiecărei strofe, își primește substanța din procesele petrecute în natură, fiind ca un fel de traducere în sensibilitatea omenească a ceea ce se petrece afară. Legăturile respective sînt extrem de subtile. Pare că abia „glasul" din natură dezleagă limba omului în vederea chemării adresate pe șoptite iubitei. În strofa a doua, iarăși un proces acustic, „plînsetul" vîntului, conduce spre sfera oamenilor care își trăiesc evenimentele din natură ca pe ora lor. În strofa a treia, contopirea celor două serii a devenit aproape completă, natura a fost umanizată, iar oamenii au fost dizolvați în natura mai mare. Versul final este expresia unei astfel de contopiri, care fusese pregătită încă din „metaforele" *tendre, apaisement, descendre* și din folosirea tranzitivă a lui *irise*, care a făcut din *astre* subiectul propoziției. Fiecare din cele două procese paralele, cel obiectiv și cel sufletesc, are loc în trei faze.

Din lumea obiectivă, vorbitorul trăiește situația cu ochii și cu urechile. Privirea coboară în strofa a doua și percepe și obiecte mai apropiate. Totodată urechea, care inițial nu auzise peste tot decît un „glas", deslușește acum „plînsetul" vîntului. În strofa a treia are loc din nou o mișcare ascendentă. Dar acum trăirea nu se produce deloc primar cu ochii și cu urechile și ca urmare nici nu se prezintă o obiectualitate limitată strict: este resimțit un *apaisement*. Ce-i drept, tot cu simțurile; numai din punct de vedere gramatical este o abstracție, dar în structura semantică a poeziei este tot ceva concret (este *tendre* și *descend*). Obiectele își pierd limitele (*firmament; astre* în loc de *lune*).

Pe latura omenească, trăirea situației s-a transformat mai întîi într-o stare de spirit generală delicată. În strofa a doua are loc o intensificare: reveria apare ca fiind starea de spirit coordonată intim, și totodată este resimțit caracterul neobișnuit, deosebit al acestei clipe. În strofa a treia, intensificarea continuă pînă la sentimentul orei delicioase *(l'heure exquise)*. Caracterul de desfășurare a evenimentelor de pe latura obiectualului se transformă pe latura omului în trăirea unei existențe. Dacă în cea dintîi latură predomină verbele, în aceasta din urmă domnește sentențiosul *c'est*. Particularitatea existenței trăite, spre care se intensifică procesul pe latura omenească, este deosebita sa temporalitate: *heure exquise*. Faptul că se ajunge la o asemenea afirmație, făcută conștient, dovedește că, totuși, contopirea celor două serii nu devine completă, iar omul, ca să spunem așa, își păstrează autonomia. (Aici s-ar putea începe cu succes, pe poezii cu același motiv, cercetări care să vizeze, ca ultim scop, personalitatea poetică a lui Verlaine, sau particularitatea simbolismului, sau chiar unele particularități naționale. Cf. poeziile despre noapte, mai sus, la p. 99 urm.).

Ce este de fapt *l'heure exquise*, în ce constă de fapt *l'exquisité* nu se spune, bineînțeles, într-o formă abstract sesizabilă. Ea nu se poate decît circumscrie: ca o particularitate a unui moment, trăită într-un proces natural. Acesta este centrul propriu-zis al poeziei, care rămîne ascuns în mod misterios, dar la care, începînd cu primul cuvînt, se referă totul, de care poezia se apropie fără încetare, în alcătuirea sa în trei trepte, și pe care îl sesizăm la sfîrșit numai cu straturile iraționale, nu cu mintea.

Cu această constatare a unui centru și cu recunoașterea modului în care i se juxtapune alcătuirea, analiza alcătuirii în stratul semnificațiilor a ajuns la capăt. O interpretare completă, care a înaintat, bineînțeles, destul de mult prin analiza alcătuirii, ar avea sarcina să meargă încă și mai departe. Ea ar trebui în primul rînd să determine mai precis rolul jucat de partenerul numai interpelat, dar rămas invizibil; pentru că, evident, prezența sa face parte din spațiul interior al întregii poezii. În al doilea rînd, ea ar trebui să

determine mai precis concepția temporală, care s-a condensat în mod deosebit în centru. Interpretarea completă a poeziei nu s-ar putea efectua, firește, decît ținînd seama de întregul ciclu *La bonne chanson*, în care poezia își are locul ferm și sensul deplin. (Odată cu efectuarea interpretării, și anume tocmai a interpretării concepției ei temporale, s-ar putea afirma că s-a găsit o cale importantă spre înțelegerea simbolismului. S-a spus chiar că *„das Bewusstsein für das Geheimnisvolle des Zeitablaufs eben die Voraussetzung für das lyrische Erlebnis des Symbolisten ist"* [3] [L. Spitzer, *Stilstudien*, II, p. 73]. Iar Thibaudet, în cartea sa despre *La poésie de Mallarmé*, a tratat într-un capitol special *le sentiment de la durée*. [4] Cînd vorbește acolo despre *la durée idéale* [5], la care ne invită și poezia noastră, se stabilesc în cele din urmă relații între arta poetică și filosofia — mai tîrzie — a lui Bergson, în care noțiunea de *durée* devine un concept central. Iată cîteva probe, pentru a indica importanța „orei deosebite" în poezia simbolismului francez. Baudelaire: *C'était l'heure ... c'était l'heure* [6], în *Crépuscule du matin* și în mod analog în *Crépuscule du soir;* Charles Guérin: *C'est l'heure choisie entre toutes ...*[7], în *Il a plu;* S. Rodenbach: *Il est une heure exquise à l'approche des soirs ...* [8], în *Vieux Quais.*)

Dacă facem acum încercarea de a privi sinoptic cele patru straturi, care au fost cercetate separat în ceea ce privește alcătuirea lor, această încercare nu este un supliment, ci urmarea necesară a cercetărilor propriu-zise. Căci a reieșit că nici unul dintre straturi nu poate exista în izolare totală: ritmul a avut construcția exterioară drept bază indispensabilă și s-a asociat cu sonoritatea, care a avut nevoie la rîndul ei de semnificații pentru a se putea dezvolta pe deplin. Toate patru straturile se condiționează și se susțin

---

[3] Conștiența factorului misterios al scurgerii timpului este tocmai premisa trăirii lirice a simbolistului (germ.)

[4] Sentimentul duratei (fr.)

[5] Durata ideală (fr.)

[6] Era ora ... era ora (fr.)

[7] Este ora aleasă dintre toate ... (fr.)

[8] Este o oră delicioasă la apropierea serilor ... (fr.)

reciproc, cu care prilej trebuie să facem observația că, în cazul nostru, stratul alcătuirii exterioare este cu totul subordonat. El nu descătușează aproape deloc efecte proprii, ci le servește și le ajută, în vederea dezvoltării depline, pe celelalte, de care este aproape nimicit. (Putem presupune că n-a fost defel conceput independent, ci că a rezultat din celelalte straturi. Succesiunea straturilor în cursul analizei nu oglindește procesul de creație.) Numai într-un singur loc are efect propriu. Bipartiția strofei (patru versuri rimate încrucișat și două versuri cu rime împerecheate) devine perceptibilă datorită rimei. Dar această realitate este acoperită de ritmul mai puternic, care pune o pauză după versul al doilea și inundă pauza „exterioară" de după versul al patrulea. Ușoara discrepanță dintre cele două straturi nu creează contraste supărătoare, ci mai degrabă o plutire, care îi stă bine poeziei și devine tocmai un nou mijloc pentru constituirea ei.

O ușoară discrepanță între stratul sonorității și cel al ritmului pe de o parte și cel al semnificațiilor pe de altă parte am observat și la sfîrșitul poeziei. Semnificațiile nu prea iau parte la elanul ritmului și mai ales al sonorității, iar *exquise*, oricît de minunat funcționează ca sonoritate, produce, ca semnificație, un efect cam prea rezervat, cam prea conștient, cam prea manierist asupra ascultătorului, care se așteaptă la o contopire deplină, la un cîntec desăvîrșit.

Altminteri însă, am observat, în ciuda forței proprii a straturilor, o remarcabilă coordonare a efectelor și a alcătuirii. Dar nici această coordonare nu se poate generaliza în mod necondiționat. Au apărut și pînă acum îndoieli dacă toate poeziile au o structură sonoră atît de fermă, dar aici trebuie să rămînă neapărat în suspensie răspunsul la întrebarea dacă o asemenea coordonare a straturilor se poate observa întotdeauna în poezia lirică. (Și tot așa trebuie să rămînă nedecisă problema dacă respectiva coordonare se poate folosi fără alte condiții ca unitate de măsură a aprecierii.) Un lucru se poate însă spune cu toată certitudinea și se poate și generaliza: că stratul semnificațiilor nu reprezintă substanța propriu-zisă a poeziei și că nu numai el

are o alcătuire. În această *chanson*, celelalte straturi joacă şi ele un rol esenţial, dacă nu chiar unul de frunte, la evocarea şi structurarea lumii poetice. În limba ştiinţei literaturii, substanţa poemului liric, care ia naştere şi se dezvoltă treptat datorită efectului produs în colaborare, se numeşte PROCES LIRIC. O investigare mai adîncită a esenţei procesului liric ne-ar duce în alte domenii şi ne-ar pune în faţa problemelor genurilor, respectiv ale cîntecului. Aici este de-ajuns să constatăm că cercetarea alcătuirii ne-a creat în acest scop căi adecvate. O parte din ceea ce a rezultat, ca de pildă existenţa unui centru secret, predominanţa mijloacelor linguistice iraţionale (ca: sonoritatea şi ritmul), caracterul vag al semnificaţiilor şi metamorfozarea energiilor semantice, solidaritatea şi contopirea sferei obiective cu cea subiectivă, toate acestea sînt de ajuns pentru a lămuri esenţa liricii, respectiv a unei specii lirice. În acelaşi timp putem stabili încă o dată că interpretarea completă a unui poem este substanţial favorizată prin sesizarea precisă a alcătuirii lui.

b. *Alcătuirea exterioară şi cea interioară*

Un alt exemplu urmează să demonstreze cît de puţin concordă cîteodată alcătuirea exterioară cu cea interioară. Am ales în acest scop *Mailied* de Goethe:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.

O Erd, o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb, o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb ich dich!
Wie blinkt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud und Mut

Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst! [9]

[9] Ce splendid îmi dă lumină / Natura! / Cum strălucește soarele! / Cum rîde cîmpia! // Țîșnesc flori / Din fiecare creangă / Și o mie de voci / Din crîng. // Și bucurie și desfătare / Din fiecare piept. / O, pămînt, o, soare! / O, fericire, o, plăcere! // O, dragoste, o, dragoste! / Atît de auriu de frumoasă, / Ca norii dimineții / Pe acele înălțimi !// Tu binecuvîntezi splendid / Cîmpia proaspătă, / În abur de flori / Lumea plină. // O, fată,

Privită sub aspectul ei exterior, poezia se compune din nouă strofe de cîte patru versuri. Dar încă de la lectură observăm cît de puțin strict sînt respectate hotarele strofelor. Între strofele II și III, III și IV, VII și VIII, VIII și IX, pauzele nu se mai simt aproape deloc, în timp ce pauzele observabile ale alcătuirii (create de ritm și de semnificații) se află, nu arareori, înlăuntrul strofelor (III, 2; IV, 1; IX, 2). Alcătuirea procesului liric se desfășoară în trei faze, care, deși nu sînt la fel de lungi, au aceeași conformație: fiecare fază începe cu o exclamație și trece apoi la expunere (fraze enunțiative). Exclamația primei faze cuprinde prima strofă. Urmează apoi expunerea pînă la III, 2. După a doua exclamație, care cuprinde trei versuri și care trece dincolo de hotarul strofei, urmează (pînă la sfîrșitul strofei a cincea) expunerea. Exclamația următoare cuprinde iarăși o strofă întreagă, în timp ce enunțurile merg pînă la versul al doilea al strofei a noua. O exclamație autonomă, acum în formă de urare, constituie încheierea fermă a poeziei.

Cele trei faze nu se află pe același plan. În ele are loc o mișcare: dacă prima exclamație a fost declanșată de ambianța spațială, a doua se îndreaptă mai energic spre interior. Se invocă trăsături esențiale ale lumii și ale eului în mișcare, precum și „nume" importante. A treia exclamație se leagă de ultimul „nume"; mișcarea se îndreaptă acum spre senzațiile produse de un anumit „tu". Lui i se adresează și urarea finală.

---

o, fată, / Cît te iubesc! / Cum îți sclipesc ochii! / Cît mă iubești! // Așa iubește ciocîrlia / Cîntecul și văzduhul, / Iar florile dimineții / Mireasma cerului, // Cum te iubesc eu / Cu sînge cald, / Pe tine, care tinerețe / Și bucurie și curaj // Pentru noi cîntece / Și dansuri îmi dai. /Fii veșnic fericită,/ Cum mă iubești! (germ.) — Traducere în versuri: *Cîntec de mai* // Ce plin natura / Străluce-n jur! / Cum ride cîmpul! / Ce-aprins azur! // E numai floare / Prin rămuriș / Și mii de glasuri / Vin din tufiș. // În orice suflet / Suie-ncîntări; / O, glie, scare! / O, desfătări! // O, dorul, dorul, / O, fraged dor, / Ca-n zori, pe culme / Întiiul nor. // Sfințit de tine / E-acest întins / Și-ntreg pămîntul / De floare nins. // O, fată, fată, / Ce dragă-mi ești! / Ochiu-ți strălуce, / Cum mă iubești! // Cum ciocîrliei / Văzduh și cînt, / Iar florii dragă-i / Mireasma-n vînt, // Astfel mi-ești dragă / Tu — pătimaș — / Tu, ce putere, / Foc și curaj // Spre cînt și jocuri, / Îmi dăruiești. / Fii-n veci ferice, / Cum mă iubești! (trad. Maria Banuș, în: Goethe, *Poezii*, editura Univers, București, 1974, p. 16—17).

Există multe adaptări muzicale ale acestui *Cîntec de mai*. Aproape toate produc un efect chinuitor. Această impresie își face loc mai ales atunci cînd compozitorul a respectat structura exterioară și și-a alcătuit liedul din fraze muzicale de o strofă, de două sau de trei. Adevărata alcătuire a procesului liric este astfel distrusă.

Raportul dintre alcătuirea interioară și cea exterioară este așadar total diferită în cele două poezii: cea a lui Verlaine și cea a lui Goethe. După *Cîntec de mai*, Goethe a renunțat în multe poezii la strofa fixă, care i se părea a fi ca niște cătușe pentru dinamica interioară. (E drept însă că foarte curînd s-a întors din nou la ea.)

În secolul al XX-lea există de asemenea o evidentă tendință împotriva strofiei fixe. Poeziile, a căror alcătuire este reglementată într-un fel sau altul, ca trioletul, rondoul și rondelul, sextina etc. sînt considerate ca neserioase și nemoderne. Această schimbare de atitudine poate fi constatată și la forma clară și viguroasă, care se bucură de o poziție privilegiată în literaturile romanice: sonetul.

În sonetele marilor poeți renascentiști se poate observa că o clară voință constructivă atribuie fiecărei părți funcțiunea sa pentru întreg. Știința artei a vorbit despre noul simț spațial, care prinde viață tocmai în Renașterea italiană. Sîntem aproape ispitiți să raportăm cele două arte una la cealaltă și să vedem în sonet, — care știm că provine din Italia și care își începe marșul triumfal odată cu Renașterea, — o formă categoric „tectonică" și care, pentru justa sa împlinire, necesită o voință constructivă tectonică. Barocul, însă, de multe ori nici nu se sinchisește de exigențele provenite din formă. Adeseori, principiul constructiv este simpla înșiruire, și numai la sfîrșit o poantă caută să creeze încheierea fermă necesară.

Fenomenul acesta se poate observa în toate țările; dar, tot așa, și faptul că, odată cu romantismul, strictețea formei este adeseori din nou respectată. Mai tîrziu, odată cu simbolismul, intervine iarăși o slăbire.

În general se poate constata că, în lirica ultimelor generații, alcătuirea exterioară a pierdut din importanță în raport cu cea interioară. Nu numai în sonetul din secolul

al XVI-lea, ci în genere în lirica mai veche, se poate observa fenomenul invers: că alcătuirea interioară nu este decît slab marcată și că în schimb factorului metrico-strofic îi revine ponderea hotărîtoare. Este simptomatic că, de pildă, cînd s-a transmis lirica germană cavalerească de dragoste *(Minnesang)*, poeziile au fost extrem de des îmbucătățite, ceea ce constituie un semn de autonomie a fiecărei strofe în parte și de slăbiciune a alcătuirii. Predominanța formei exterioare se vădește cu cea mai mare claritate în așa-numitele *cantigas de amigo* [10] portugheze, care se caracterizează ca tip aparte prin tehnica alcătuirii lor: fiecare strofă de ordin par modifică din cea precedentă numai rima asonantă, în timp ce fiecare strofă „nouă" de ordin impar începe cu versul al doilea al strofei precedente de ordin impar. Potrivit unei presupuneri interesante, ne-am putea gîndi aici la două coruri, dintre care unul ar deține vocea I. În cazul acesta, tehnica alcătuirii ar fi importantă pentru stabilirea originii, respectiv a impulsurilor. De la prima vedere se recunosc anumite corelații cu litania liturgică.

Despre *„un beau désordre"* [11] ca principiu structural determinant au vorbit chiar și poeticile din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea cu privire la odă. Sînt celebre versurile lui Boileau:

Son style impétueux souvent marche au hasard,
Chez elle un beau désordre est un effet de l'art. [12]

Este o treabă nespus de atrăgătoare să cercetezi cum au realizat un asemenea țel poeții acelei epoci, care căutau să urmeze prescripțiile teoriei. Și nespus de atrăgător este să compari alcătuirea odelor lor cu cea a autorilor de ode moderni. Bineînțeles, trebuie să adăugăm că oda, care a prosperat în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea sub in-

[10] Cîntece de prieten (port.).

[11] O frumoasă dezordine (fr.).

[12] Stilul ei impetuos ades pășește la întîmplare, / La ea o frumoasă dezordine este un efect artistic. (fr.) — Traducere în versuri: Impetuoasă-n stilu-i, adesea-n al ei mers, / Efect de artă are dezordinea din vers. (Trad. Ionel Marinescu, în: Boileau, *Arta poetică*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, cîntul II, vs. 71—72.)

fluența lui Horațiu, era pe atunci o specie întru totul specifică în cadrul genului liric, în timp ce azi simțul odei s-a pierdut în oarecare măsură.

Neîncrederea care domnește pe scară largă în lirica cea mai modernă față de toate formele înzestrate cu exigențe proprii clare se extinde și asupra REFRENULUI. Dealtfel, ei determină în fond alcătuirea exterioară a unor forme ca trioletul, rondoul, rondelul etc.

Prin „refren" se înțelege repetarea regulată a unui vers sau a unui grup de cuvinte într-un anumit loc al strofelor. Cuvîntul „refren" vine din limba provensală: *refraingre* este frîngerea continuă a valurilor care se izbesc de țărm. Asta nu înseamnă însă, firește, că fenomenul însuși provine din poezia provensală. El se întîlnește și în Antichitate, precum și în poezia bisericească latină. În ce măsură apariția frecventă a refrenului în cîntecele populare ale națiunilor europene este influențată de aceste două literaturi, sau dacă este pe deplin autohtonă, nu s-a lămurit și se mai discută încă.

Dacă versul (respectiv: versurile) în cauză se repetă cuvînt cu cuvînt, vorbim despre refrenul FIX. În acest caz se întîmplă ca refrenul să nu mai aibă nici o relație interioară cu strofa și deci nici un fel de funcțiuni pentru alcătuire. El este înțeles atunci numai din forma de viață a poeziei: cîntec, respectiv cîntec de dans. Astfel se explică, de pildă, faptul că unele balade daneze au fost cîntate cu refren diferit și că, pe de altă parte, același refren *(I ror vel ud; Men Linden hun loves* [13]) se întîlnește în balade diferite. Este un adevărat criteriu de recunoaștere a unui cîntec tînăr, dacă strofa și refrenul au relații reciproce fixe și dacă refrenul mai suferă în acest scop ușoare variații. (Problema refrenului joacă un rol în discuțiile privitoare la obîrșia formei literare a baladei.)

În cazul unor modificări ușoare vorbim despre refrenul FLUID. Astfel, în *Ballade* (Balada contelui proscris și înapoiat), refrenul *„Die Kinder, sie hören es gerne"* [14] a fost

[13] Ai pornit în larg; Dar Linden se mărită (dan. v.)
[14] Copiilor le place să audă asta (germ.).

modificat de către Goethe, în două strofe, potrivit situației, în *„Die Kinder, sie hören's nicht gerne"*.[15]

Refrenul pune după fiecare strofă o pauză marcată și rezumă atmosfera strofei. Acesta a și fost motivul pentru care Goethe nu a pus poezia aceasta printre balade, unde i-ar fi fost locul după titlu, ci în fruntea ciclului *Lyrisches*. Cînd a procedat astfel a ținut seama și de forma pur lirică, prevăzută cu refren, a „baladei" romanice, care dealtfel nu are nimic a face cu balada popoarelor germanice.

Refrenul care răsună în mod regulat este un factor important în alcătuirea unei poezii. Dacă se găsește la sfîrșitul strofei, refrenul impune rotunjirea fiecărei strofe în parte, și acesta este motivul pentru care apare relativ rar în lirica secolului al XX-lea, ostilă strofei. Și totuși, tocmai în această epocă și-a desfășurat energii noi, într-o formă de manifestare modificată.

În poezia lui Verlaine *La lune blanche* ne-a frapat o alcătuire a procesului liric pe două planuri. Această modalitate este foarte frecventă în lirica modernă, încît se poate vorbi chiar de un tip de poezie CU PLAN DUBLU. Uneori, interpelarea lirică adresată unui „tu" și prezentarea se intervertesc reciproc, ca la Verlaine; în alte cazuri se suprapun prezentarea și reflecția, sau vorbirea epică și cea lirică, sau prezentul și trecutul. Nu arareori, poeții fac ca a doua direcție a privirii să devină vizibilă și în exterior, prin paranteze care revin. Am putea face o legătură cu teatrul, unde în aparteuri găsim într-adevăr ceva întru totul corespunzător din punctul de vedere morfologic. Și, totuși, este mai corect să urmărim aici o corelație primară cu refrenul (fluid). Acest lucru ni-l indică tocmai cele mai bune dintre poeziile cu plan dublu. Căci destul de des ele se rup și acționează ca o exprimare vanitoasă a unui vorbitor schizotim. Atunci însă, cînd cele două planuri colaborează la alcătuirea procesului liric, se simte adeseori că sursa de energie este refrenul fluid. Ca exemplu scurt dăm o poezie a spaniolului García Lorca, un poet care a cultivat din abundență acest tip

[15] Copiilor nu le place să audă asta (germ.).

(García Lorca este unul din maeștrii refrenului în general, ca și Brentano, Rossetti și brazilianul Olavo Bilac):

Ya se ha abierto
la flor de la aurora.

(¿ Recuerdas
el fondo de la tarde?)

El nardo de la luna
derrama su olor frío.

(¿ Recuerdas
la mirada de agosto?) [16]

c. *Alcătuirea ciclului*

De o deosebită importanță mai este și cercetarea alcătuirii la gruparea poeziilor, adică la ciclu. Raportul dintre strofă și poezie se repetă aici la scară mai mare ca raport între poezie și întregul ciclu. Prin coordonarea într-un întreg rezultă o unitate de ordin superior, în raport cu o simplă înșiruire.

Ca treaptă preliminară poate fi considerată înșiruirea unor poezii de același fel. Dar o culegere de sonete autonome în sine merită tot atît de puțin numele de ciclu ca și, de pildă, o reunire, sub un titlu comun, a unor extrase dintr-o culegere de poezii; tot așa, grupurile *La Mort, Révolte, Le Vin* etc. din *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, sau grupurile *Liebe, Götter, Frech und Fromm* etc. din culegerea de poezii a lui C. F. Meyer, nu sînt nici ele cicluri.

Un întreg închegat și deci un ciclu autentic poate lua naștere dacă succesiunea poeziilor corespunde unei succesiuni cronologice, care ajunge la o încheiere. După cum se

[16] S-a și deschis / floarea zorilor. // (Îți amintești / de adîncul după-amiezii?) // Tipsia lunii / își revarsă mireasma rece. // (Îți amintești de privirea de august?) (span.).

poate recunoaște cu ușurință, datorită unei asemenea desfășurări în timp a acțiunii, în lirică pătrunde un element epic. Așa este, de pildă, ciclul *Müllerlieder*, care a devenit cunoscut prin muzica lui Schubert: de asemenea, și în *Sonnetts from the Portuguese* de Elizabeth Browning găsim o alcătuire, care ține de caracterul ciclului, ca poveste a unei iubiri. În acest ciclu mai există, bineînțeles, și alte forțe, unele chiar mai puternice, care determină alcătuirea. În cercul liricii pure rămîn ciclurile care se învîrtesc în jurul unui punct central. În acest caz poate fi vorba de o anumită temă, expusă de pe laturile cele mai diferite (cu care prilej mai poate rezulta și o adîncire), sau de o mărime obiectivă, iluminată de pe laturile cele mai diferite. Poate fi vorba și de un centru secret inefabil, un apriori motivic. Atunci, poeziile din ciclu sînt asemenea spectrului multicolor care, ca reflex, lasă să se bănuiască sursa unitară a luminii.

Cercetările privitoare la alcătuirea sonetelor lui Shakespeare, a imnurilor lui Novalis, a *Divanului* lui Goethe, a *Elegiilor duineze* ale lui Rilke, a ciclurilor romanticilor și simboliștilor francezi etc. sînt probleme încîntătoare și rodnice ale muncii istoriografului literar. La trecerea în revistă a diferitelor epoci va rezulta totodată că tendința spre ciclu s-a intensificat tot mai mult în ultima vreme și că în prezent este chiar o caracteristică a creației lirice. Ambiția specială a poetului de azi pare să fie aceea de a conferi operei sale un „caracter de carte" în toată puterea cuvîntului; dar, firește, acest moment literar-sociologic nu este suficient pentru a explica fenomenul.

Dincolo de ciclu, cercetarea alcătuirii poate merita osteneala ori de cîte ori un poet și-a orînduit el însuși întreaga operă lirică. W. Brecht, de pildă, a putut obține rezultate surprinzător de bogate cu privire la Conrad Ferdinand Meyer; cercetarea respectivă poartă titlul semnificativ: *C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung* (1918).

2. Problemele de alcătuire ale genului dramatic

a. *Scena și actul*

În ceea ce privește genul liric, capitolul anterior despre noțiunile metrice fundamentale ne-a dat posibilitatea să recunoaștem pe loc alcătuirea exterioară. În ceea ce privește genul dramatic, trebuie abia să mai facem cunoștință cu noțiunile fundamentale ale alcătuirii exterioare. Acestea sînt în primul rînd scena și actul. Amîndouă sînt necunoscute teatrului medieval și provin mai degrabă din teoria și practica umanismului, care le-a preluat, la rîndul său, din teatrul latin, îndeosebi din Seneca. Potrivit obiceiului predominant, începutul și sfîrșitul unei scene sînt determinate de intrarea, respectiv ieșirea unor personaje, așa încît în cadrul unei scene se află pe podium același număr de persoane. După cum se vede, scena astfel folosită este determinată pur exterior; este foarte posibil ca abia două sau mai multe scene să alcătuiască o unitate adevărată în cadrul acțiunii dramatice. Într-adevăr, există dramaturgi care concep în mod mai lăuntric noțiunea de scenă, cu alte cuvinte ca o parte a acțiunii dramatice, așa încît intrările și ieșirile personajelor pot avea loc în cadrul unei scene. Faptul că acea practică mai exterioară s-a introdus, s-a menținut și s-a folosit atîta vreme își are fundamentarea în primul rînd în utilitatea ei pentru regizor, căci acesta are nevoie de o subîmpărțire după numărul actorilor necesari în fiecare pasaj al piesei. Dincolo de acest considerent, însă, regizorul, ca primul și cel mai important interpret al unei piese, trebuie, firește, să sesizeze alcătuirea interioară a acțiunii dramatice. Dar în cele mai multe cazuri, datorită necesității unei subîmpărțiri exterioare în scene, el nu-i va fi prea recunoscător dramaturgului, care folosește scena numai după criteriul alcătuirii interioare. Și-și va crea pentru uzul propriu o subîmpărțire în scene, dacă dramaturgul a renunțat cu totul la ea, așa cum este cazul, de pildă, la Grillparzer și la Gerhart Hauptmann. În renunțarea totală la o subîmpăr-

țire în scene se manifestă, evident, altă voință constructivă decît în piesele construite în unități mai mici.

În timp ce scena, după cum am văzut, servește în mod precumpănitor ca mijloc de subîmpărțire pur exterior, care își găsește justificarea în practica teatrală, dar care nu este raportat la alcătuirea interioară a piesei, cu actul lucrurile stau altfel. Mai precis, ar trebui să spunem: în cursul evoluției, actul a fost conceput tot mai clar ca parte a acțiunii dramatice. Căci la început n-a fost lipsit nici el de o interpretare pur exterioară: actul era acea parte a desfășurării dramatice care se petrecea în același loc. Această unitate exterioară de loc nu mai este considerată ca hotărîtoare. În actul al doilea al piesei *Der Bruderzwist*, Grillparzer cere două schimbări de decor, ceea ce înseamnă trei tablouri. Adeseori, trecerea se face imediat, încît spectacolul continuă fără pauză. Cortina intermediară, care îngăduie o asemenea schimbare rapidă a locului, este uzuală începînd din secolul al XVIII-lea (cu toate că era cunoscută încă dinainte); din aceeași epocă este uzuală și schimbarea locului în cadrul actului, — și amîndouă sînt numai oglindiri ale acelorași vederi noi, — în timp ce teatrul „clasic" cerea unitatea de loc în cadrul actului.[17] Se constată din nou că înțelegerea justă a unei piese de teatru nu poate avea loc fără cunoașterea formei scenice a epocii, respectiv a celei gîndite de autor. La interpretarea piesei de teatru există întotdeauna primejdia ca istoriografii literari și criticii să practice o filologie livrescă și, trecînd peste cuvîntul citibil, să uite că o piesă de teatru este gîndită pentru spectacol și că nu are viață deplină decît în spectacol.

Așa-numitele PIESE DE CITIT, adică piesele care au fost scrise fără gîndul sau dorința punerii lor în scenă, sînt relativ rare. Ele se întîlnesc mai cu seamă în curentul *Sturm und Drang*, în romantism și în expresionism. Rămîne să se cerceteze pentru fiecare caz în parte în ce măsură autorul a repudiat numai scena tradițională, așa încît piesa sa să poată avea o deplină eficiență scenică mai tîrziu, sau în ce măsură a văzut el în orice punere în scenă

[17] În realitate: în cadrul întregii piese.

o diminuare, o îngustare și o falsificare a intențiilor sale. La *Faust II* de Goethe sau la *Prometheus Unbound* de Shelley, o punere în scenă se află întotdeauna în primejdia de a rămîne cu mult în urma lumii fantastice de care operele au nevoie și pe care cititorul și-o creează și de a strica astfel efectul operei. (Despre încordarea dintre piesa de teatru „poetică" și teatrul propriu-zis în ultimii o sută de ani: cf. excelenta carte a lui R. Peacock.)

Folosirea uzuală a scenei și a actului a fost determinată de către umanism. Dacă *Celestina* spaniolă cuprinde 21 „acte", nu trebuie să ne gîndim la actele epocii moderne, ci mai degrabă la scene. Invers, portughezul Gil Vicente folosește într-un caz „scena" în sensul actelor noastre. Faptul că opera sa *Comédia de Rubena* este împărțită în trei „scene" a fost semnalat în mod expres pe pagina de titlu a cărții a doua a culegerii sale de *Comédias* din anul 1521. În mod asemănător, contemporanul său german Hans Sachs, care a fost comparat cu el, adeseori fără prea mult temei, folosește numai împărțirea în acte, aceasta fiind dealtfel o practică uzuală și la marii dramaturgi spanioli Lope, Tirso, Calderón etc. (Jordans).

Ca și teatrul clasic al spaniolilor, teatrul portughez folosește și el, și anume de la începuturile lui și pînă în prezent, în mod precumpănitor, împărțirea în trei acte, în timp ce teatrul francez, englez și german (este vorba aici despre teatrul serios) preferă împărțirea în cinci acte. În Spania, Cervantes (în introducerea la comedii) și Virués (cf.: Lope de Vega în *Arte nuevo de hazer comedias*) și-au atribuit meritul de a fi introdus împărțirea în trei *jornadas*.[18] Istoria literaturii a demonstrat că această practică se întîlnește însă și la Antônio Díez (*Auto de Clarindo*, aprox. 1535) și la Francisco de Avendaño (*Comedia Florisea*, 1551). Ambele principii de subîmpărțire se pot raporta la autorități clasice. Donat, comentatorul lui Terențiu, a ajuns la împărțirea în trei acte a piesei de teatru pornind de la o schemă alcătuită din *protasis* (introducere), *epitasis* (con-

[18] *Jornada* (pl. *jornadas*): textual „zi"; în teatru, altă denumire spaniolă pentru „act".

flict) și *katastrophe* (deznodămînt). În schimb, Horațiu a preferat împărțirea în cinci acte, pe care a folosit-o Seneca în dramaturgia sa. Așadar, și în acest domeniu se manifestă selecția și prelucrarea locală a Antichității în peninsula iberică, a cărei Renaștere specifică a fost discutată cu atîta aprindere.

Potrivit poeticilor renascentiste, împărțirea în cinci acte a devenit lege obligatorie pentru tragedia franceză. Autoritatea ei a întărit în Anglia și în Germania o tradiție locală, provenită din umanism. Dar și după slăbirea autorității franceze a rămas dominantă, în așa măsură încît teoreticienii celor trei țări au considerat-o ca făcînd parte din însăși natura literaturii dramatice. Teoria cu autoritate a secolului al XIX-lea a fost *Die Technik des Dramas* de Gustav Freytag. Freytag și-a întemeiat împărțirea în cinci acte pe cele cinci părți inerente ale alcătuirii: introducerea, intensificarea, punctul culminant cu peripeția, declinul și deznodămîntul *(katastrophe)* erau, după părerea lui, părțile firești ale compoziției. (Tot așa și în Renaștere, numărul cinci fusese „firesc"; italianul Castelvetro, de pildă, dăduse în poetica sa, ca analogia cea mai apropiată, cele cinci degete ale mîinii.) Dar în clipa în care teoria credea că-și spusese ultimul cuvînt, terenul a început să se clatine. Teatrul naturalist al lui Ibsen, Gerhart Hauptmann etc. a folosit, la fel de frecvent, patru și trei acte. În teatrul neoromantic a mai cunoscut o epocă de înflorire și „piesa într-un act". Și în sfîrșit s-au găsit tot mai mulți dramaturgi care au desființat împărțirea în acte și au structurat piesa în scene și „tablouri", tablourile fiind determinate exterior prin unitatea de loc, rămînînd însă cu totul arbitrare ca număr. Cele spuse, istoriograful literar le poate completa cu observația: că, încă din epoca romantismului, tradiția privitoare la alcătuirea exterioară a fost încălcată destul de des. Kleist, de pildă, în tragedia sa *Penthesilea* și în comedia sa *Der zerbrochene Krug*, a respins orice împărțire în acte; cînd Goethe a impus-o comediei în vederea unei puneri în scenă, s-a constatat că din această pricină efectul piesei a fost grav prejudiciat. Atît de eterogene erau voința constructivă a autorului și cea a tradiției dramatice! Tot așa, o bună

parte a pieselor fataliste au fost scrise fără o împărțire în acte. Chiar și în Franța se constată la dramaturgi ca Victor Hugo și alții neliniștea de care a fost cuprinsă dramaturgia în legătură cu problema subîmpărțirii.

Problema împărțirii în acte datează de secole. Tocmai pentru că actul, spre deosebire de scenă, își îndeplinește funcția în alcătuirea interioară a piesei. Totuși, prin simpla constatare că s-a ales sau nu o împărțire în acte și care anume, n-am aflat încă mare lucru. La o piesă în cinci acte, de pildă, mai rămîne oricînd de cercetat dacă actele sînt într-adevăr unități interioare ale întregului, dacă ele corespund subîmpărțirii formulate în mod concludent de către Freytag etc. În cazul respectiv s-a vorbit de un principiu de alcătuire TECTONIC sau și de o formă închisă, și s-a făcut distincție între acestea și principiul de alcătuire ATECTONIC, respectiv forma deschisă. Pe cît de sigur împărțirea în 5 (respectiv 3) acte nu este încă întotdeauna un semn al unei voințe constructive tectonice, tot pe atît de sigur o evitare a acestei tradiții indică alte voințe constructive. La Kleist și la alți romantici și neoromantici s-a căutat să se demonstreze, — și nu întotdeauna în mod întru totul convingător, — existența unor principii de alcătuire muzicale. Kleist a confirmat el însuși această teorie, cînd a spus undeva că a găsit în contrapunct explicațiile cele mai profunde privitoare la esența poeziei. Alți contemporani au evocat chiar prin titluri și subtitluri amintirea muzicii. Literatura oglindește și ea cît de vastă a fost pe atunci trăirea formei numite *simfonie*. Ca formă cu valoare proprie, iar acum ca formă de prima mărime, simfonia a fost creată abia în secolul al XVIII-lea, după ce numele ei fusese pînă atunci sinonim cu uvertura sau cu prologul. (Théophile Gautier s-a alăturat în 1852 romanticilor, cu titlul sinesteziant *Symphonie en blanc majeur*, cu care a găsit la rîndul său un ecou multiplu la simboliști. Rubén Darío, care, cu opera sa *Prosas Profanas* [1896], a croit drum simbolismului în America hispanofonă, a lăudat la începutul poeziei sale *Bouquet* pe *„el poeta egregio del país de Francia"* [19] și *„su*

[19] ... poetul eminent din țara franceză (span.).

Sinfonía en Blanco Mayor" [20]. Apoi a scris el însuși o *Sinfonía en gris mayor*, în care „cenușiul" era desigur un ecou al cunoscutei *Chanson grise* [21] din *Art poétique* a lui Verlaine; cu *Sonatina* sa a imitat *Les Sonatines d'automne* de Camille Mauclair. Cu mult înainte, Mallarmé intitulase *Symphonie littéraire* o lucrare a sa din tinerețe, a cărei primă parte îi fusese dedicată lui Gautier; în 1865, Whistler a pictat o *Simfonie în alb nr.* 2; Gautier a devenit simfonistul francez cu cel mai mare succes!)

Unii au căutat să introducă noțiuni muzicale și în terminologia de specialitate a științei literaturii. Fără îndoială, există cazuri în care transpunerea este justificată; așa, de pildă, noțiunea FORMĂ DE RONDO, folosită de Günther Müller în legătură cu lirica unui poet baroc (Abschatz) merită pe deplin dreptul de cetățenie în terminologia științei literaturii. Dar în principiu trebuie să ne ferim de amestecarea ușuratică a noțiunilor morfologice și structurale din arte diferite. Chiar și atunci cînd țelul final al preocupării teoretice este sesizarea unui stil al epocii, pe care am vrea să-l depistăm în diferitele manifestări artistice, trebuie să determinăm mai întîi cu acuratețe alcătuirea în operele fiecărui domeniu artistic în parte, ba chiar în fiecare operă în parte. Unitatea stilului epocii, care trebuie să se vădească în toate manifestările artistice, nu este inițial decît un principiu euristic, nu o realitate valabilă. Echivalările și analogiile întunecă problematica și discreditează eforturile de acest fel.

b. *Alcătuirea acțiunii*

În ceea ce privește teatrul, ar fi de pus din capul locului întrebarea: care substanță determină alcătuirea? „Acțiunea dramatică" ar fi un răspuns, care nu poate pretinde cîtuși de puțin să i se atribuie valabilitate generală. Ne aflăm aici în fața unei situații similare cu cea din lirică, unde s-a constatat că substanța poeziei nu este identică nicicum cu

[20] Simfonia lui în alb major (span.).
[21] Cîntec cenușiu (fr.).

stratul simplei semnificații. Substanța care se dezvoltă acolo a fost denumită „proces liric". Substanța care se dezvoltă în teatru se numește în mod corespunzător PROCES DRAMATIC.

Robert Petsch a făcut distincție în orice piesă de teatru între acțiunea de prim plan și fundalul ideatic. El a ajuns să enunțe trei tipuri. La primul tip nu există decît aproape numai acțiune de prim plan. În această categorie intră de pildă farsele, piesele de carnaval, evocările istorice etc. La al doilea, pe care îl numește „clasic", acțiunea de prim-plan trimite fără încetare la fundalul ideatic. La al treilea tip, pe care îl numește „romantic", conducerea propriu-zisă o are fundalul, în timp ce prim-planul are o structurare dependentă. După cum se vede, substanțele care se dezvoltă sînt aici foarte diferite. De tipurile lui Petsch se pot lega alte încercări, care au fost făcute, pentru a se determina tipurile structurale. Astfel, piesele simplei acțiuni desfășurate în prim-plan, primul tip al lui Petsch, vor folosi foarte des așa-numita TEHNICĂ RECTILINIE: alcătuirea se orientează după firele acțiunii în curs de desfășurare. Tipul clasic va avea de obicei o structură tectonică, în timp ce tipul al treilea va folosi foarte des TEHNICA ONDULATORIE: alcătuirea se orientează după fluctuațiile stării de spirit, după curba trăirii interioare. Într-adevăr, se găsesc exemple de astfel de tehnică ondulatorie îndeosebi în teatrul romantic și în cel simbolist.

Dar astfel de tipologii nu pot fi enunțate decît abia după ce am luat cunoștință de întregul material, și nu dobîndesc înțeles decît abia dacă putem înțelege tipurile structurale privindu-le din punctul de vedere al genului. Începătorul trebuie mai întîi să încerce să sesizeze precis alcătuirea unei piese de teatru. Și are nevoie în acest scop de cunoașterea mai multor elemente structurale decît scena și actul. La fiecare analiză a alcătuirii unei piese de teatru trebuie să ne întrebăm cum a dat și cum a introdus autorul EXPOZIȚIA [22], ceea ce înseamnă: situația personajelor și a împre-

[22] În limba română, termenul, împrumutat din limba franceză, s-a introdus în această formă, care trece drept consacrată. Noi îl socotim impropriu și considerăm mai justă forma: EXPUNERE.

jurărilor, inclusiv antecedentele, care reprezintă originea acțiunii. Apoi trebuie observate MOMENTELE DECLANȘATOARE *(initial incident)*, cărora li se opun MOMENTELE ÎNTÎRZIETOARE *(moment of last suspense)*, care opresc catastrofa sau par s-o abată. Astfel, Goethe, în versiunea prelucrată a piesei *Stella*, a folosit povestirea despre contele von Gleichen ca moment întîrzietor.

La alcătuire trebuie cercetat în continuare care sînt scenele principale și care cele secundare, cum sînt plasate și pregătite punctele culminante, cum sînt alcătuite actele în sine. Nu arareori materialul se îmbogățește prin compararea unor versiuni diferite; astfel, la dramaturgul portughez Garrett, progresul în stăpînirea problemelor structurale se poate recunoaște după felul în care a îmbunătățit, în versiunea definitivă, punctul culminant al operei sale *Frei Luiz de Sousa*, adică finalul celui de-al doilea din cele trei acte.

Tot timpul este însă necesar avertismentul că nu trebuie să folosim pentru apreciere și judecare forma structurală tipică a unui anumit teatru, de pildă a celui „clasic", ca unitate de măsură generală, sau s-o aplicăm ca prejudecată la orice teatru. Prin constatarea absenței „unității de acțiune", cu ajutorul căreia judecăm atît de comod dramaturgia dinaintea clasicismului francez, nu facem decît o afirmare negativă.

Dacă pornim de la ideea că unitatea de acțiune nu are încă defel, pentru dramaturgia mai veche, importanța pe care o dobîndește ulterior în tragedia franceză, și dacă de aceea alcătuirea nu vrea defel să se orienteze după acțiune în felul în care ne-am obișnuit din piesele de teatru de mai tîrziu, atunci aprecierea cu ajutorul unor asemenea unități de măsură nu prea are sens; alcătuirea trebuie înțeleasă după criteriul forțelor și trăsăturilor esențiale pozitive. Nici constatarea că, încă din prima perioadă a secolului al XVI-lea legătura dintre scene este mai puțin rigidă decît în dramaturgia de mai tîrziu, nu este în primă instanță decît o constatare negativă. Dealtfel, ea se poate face și la Shakespeare. La el se întîlnesc la tot pasul scene, respectiv părți de scene, care nu țin de „acțiune". Adeseori este vorba de ostentații retorice, cu care dobîndim o primă bază pentru interpretare și pentru înțelegere. O astfel de ostentație retorică,

în care Shakespeare își arată măiestria chiar îndeplinind o simplă treabă tradițională, este de pildă în *Hamlet* cuvîntarea de adio a lui Polonius către Laertes, care se pregătește să plece. Ea nu se leagă nici de personaje, nici de acțiune, și nimic n-ar fi mai greșit decît s-o ironizăm, ca să salvăm ideea curentă privitoare la unitatea de caracter, și deci s-o considerăm limbuție a unui bătrîn decrepit, așa cum fac unii regizori. Există în *Othello*, în scena a treia din actul al treilea, un elogiu al bunului renume, cu sclipiri echivoce: în gura lui Iago, acest pasaj acționează ca o pregătire mult anticipată a calomniei ce va urma, dar totodată este un „elogiu" detașat de personaje și de acțiune, în sensul unei *laudatio* retorice, așa cum o descrie de pildă Cicero în *Partitiones Oratoriae* (I, § 10). Faptul că în teatrul spaniol și portughez mai vechi întregul limbaj este mai puțin angrenat decît în dramaturgia de mai tîrziu reiese și din folosirea strofelor. Căci astfel se favorizează autonomizarea scenelor sau părților de scene. Așa încep unele piese ale portughezului Gil Vicente, cu o tînguire ca și izolată *(Comédia de Rubena, Comédia do Viúvo)*, față de a cărei valoare intrinsecă, de „tînguire", funcția ei ca parte a expoziției este redusă. Și totuși ar fi o greșeală să privim asemenea părți ca fiind întru totul autonome, pentru că sînt oarecum independente de acțiunea dramatică. Pare mai degrabă că ele pot fi înțelese pe deplin abia privite din punctul de vedere al substanței piesei, al caracterului genului respectiv, și că, dacă ne îndreptăm privirea asupra lor, își pierd caracterul de lucru izolat și intră în corelație între ele, ca și cu întregul.

Poate că este principial greșit să vorbim despre o „evoluție" înspre unitate. Este vorba mai degrabă de diferite tipuri (respectiv: genuri) stilistice, și nu numai de ascensiunea de la stîngăcia primitivă la măiestrie. Neglijența față de unitatea de acțiune și absența unei structuri rigide trebuie înțelese printr-o interpretare pozitivă a esenței piesei respective, fie că este vorba de Gil Vicente și Hans Sachs, sau de teatrul spaniol, sau de cel al curentului *Sturm und Drang*, al romanticilor și al expresioniștilor. Avem aici în fața noastră o problemă fermecătoare a istoriei literaturii, problemă a cărei rezolvare n-ar trebui să fie restrînsă de prejudecăți.

3. Problemele de alcătuire ale genului epic

a. *Formele constructive exterioare*

Dacă am pomenit și în unele capitole anterioare cîte ceva din ceea ce are importanță și pentru alcătuirea din arta narativă, această procedare a fost în firea lucrurilor, deoarece mijloacele linguistice fac în permanență trimitere dincolo de ele însele și în permanență se contopesc. Așa, de pildă, cînd am tratat despre laitmotiv, a reieșit că acestuia îi pot reveni funcțiuni importante pentru alcătuire. Pe de altă parte, în capitolul următor, despre formele de prezentare, cînd vom trata despre tehnica anticipării și despre configurarea temporală în epică, va veni vorba despre unele lucruri care au și ele importanță compozițională.

Aici abordăm din nou elementele alcătuirii exterioare. Strofelor din lirică și scenelor și actelor din teatru le corespund în genul epic cînturile sau aventurile, părțile, cărțile, capitolele, precum și paragrafele, mai mari sau mai mici, semnalate vizual prin aranjamentul tipografic. Faptul că aceste părți exterioare sînt în același timp părți ale unei alcătuiri interioare este dovedit și de realitatea că, de pildă, romanul comic obține efecte speciale din perturbarea așteptării tacite a cititorului și pune eventual limita unui capitol undeva în mijlocul unei scene unitare. În felul acesta, după cum se poate observa cu ușurință la Sterne, se perturbă atenția îndreptată asupra mersului evenimentelor și în cele din urmă chiar și iluzia, și anume datorită povestitorului, care se strecoară pe neașteptate în prim-plan. Are tot dreptul să facă asta.

În fiecare caz în parte rămîne de cercetat în ce măsură funcționează cînturile, capitolele etc. ca unități reale. Gottfried Keller, cu prilejul prelucrării operei sale *Der grüne Heinrich*, a împărțit capitolele vaste ale primei versiuni în cîte două, trei, patru capitole, fără să modifice perceptibil conținutul, ceea ce dovedește ponderea diferită acordată capitolului în cele două epoci, precum și voința constructivă diferită a autorului însuși. Pe lîngă voința constructivă per-

sonală a autorului, la împărțirea în capitole a romanelor joacă desigur un rol și unele probleme de gust. În prezent este evidentă, în orice caz la popoarele germanice, preferința pentru capitolele mai lungi, în timp ce popoarele romanice le preferă mai scurte. (Dealtfel, în literaturile germanice se simte o preferință pentru romanul lung în sine. Semnalăm, ca pe o curiozitate, faptul că primul roman al Charlottei Brontë, *The Professor*, a fost respins la început mai ales pentru motivul că umplea un singur volum, iar publicul era obișnuit cu romane în mai multe volume. În 1894 au apărut în Anglia nu mai puțin de 184 povestiri în cîte trei volume. Dacă după trei ani nu mai erau decît patru, această scădere bruscă își găsește explicația în declarația din 1894 a marilor biblioteci engleze de împrumut, că în viitor nu vor mai achiziționa romane în trei volume, ceea ce este o dovadă grăitoare a influenței factorilor sociologico-literari asupra producției [cf.: Levin L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, ediția a 2-a, Leipzig, 1931, p. 66]. Totuși, acea hotărîre nu a putut înăbuși pentru multă vreme preferința pentru romanele voluminoase.)

O voință constructivă tectonică se va manifesta chiar în uniformitatea, respectiv simetria, întinderii capitolelor. Din nou, autorul de romane comice obține efecte multiple din jocul cu împărțirea în capitole. Astfel, în *Tristram Shandy* de Sterne se găsesc capitole alcătuite din numai cîteva cuvinte. Iar capitolele al XVIII-lea și al XIX-lea din cartea a IX-a se prezintă inițial numai ca pagini albe, conținutul lor fiind intercalat mai tîrziu. Pe același plan se află Sterne cînd aduce *The Author's Preface*[23] în capitolul al XX-lea din cartea a III-a: *all my heroes are off my hands —, 'tis the first time I have had a moment to spare — and I'll make use of it, and write my preface.*[24] Această tehnică a fost mai tîrziu repetată și perfecționată. Romanul lui Immermann *Münchhausen* începe cu capitolul al XI-lea, aduce după cîteva capitole o corespondență între autor și tipograf despre această „inadvertență" și recuperează apoi capitolele I—X.

[23] Prefața autorului (engl.).

[24] Mi-am creat toți eroii, — pentru prima dată avusesem o clipă de răgaz — și voi face uz de ea ca să-mi scriu prefața. (engl.)

Pe de altă parte, folosirea unui moto pus în fruntea unui capitol indică faptul că acel capitol este socotit ca o parte deosebit de autonomă. În multe romane din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, motourile conțin „argumentul", și anume că respectivele capitole au fost concepute ca unități, din punctul de vedere al evenimentelor romanului. În romanul burghez din secolul al XIX-lea, în care autoritatea lui Walter Scott a dat viață acestei practici, se găsesc adesea versuri lirice, care au menirea să-l pună pe cititor la unison cu tonalitatea capitolului. („Stilul burghez" impune ca versurile să fie în majoritate citate din opere cunoscute.) Această consonanță lirică nu contrazice posibilitatea ca și aici capitolele să fie concepute ca unități din punctul de vedere al desfășurării evenimentelor; ea constituie însă un indiciu că totuși conținutul lor reprezintă mai mult decît niște simple evenimente. Și prin aceasta îndreaptă atenția în general asupra profunzimilor mai mari ale epicii, asupra PROCESULUI EPIC. Abia pornind de la procesul epic, alcătuirea devine pe deplin inteligibilă.

b. *Procesul epic*

Unul din cele mai mari succese din ultima vreme în materie de roman a fost *Grapes of Wrath* a americanului John Steinbeck. În acest roman este descrisă mizeria pe care o îndură o familie de fermieri dezrădăcinați, care, bizuindu-se pe niște promisiuni ispititoare, emigrează în California, sperînd să găsească acolo o existență nouă, mai fericită. Dar înaintea fiecărui capitol, care zugrăvește o situație nouă pe drumul suferințelor familiei, se află în mod regulat un capitol care se desfășoară pe alt plan, respectiv care este văzut din altă perspectivă, mult mai depărtată. Acolo se vorbește despre fermieri în general și despre proprietarii din California, despre speculanți și despre bursă și despre măsurile luate de guvern și despre opinia publică, pe scurt, despre toate forțele ce acționează în spațiul pe care familia este nevoită să-l străbată, ca fiind spațiul destinului ei.

Alternanța regulată dintre cele două plane poate fi interpretată ca semn al unei voințe constructive severe și clare, iar severitatea, cu care se realizează perspectiva mai amplă, asupra forțelor destinului, și cealaltă, mai restrînsă, asupra oamenilor supuși destinului, face să se nască întrebarea: în ce măsură se apropie acest roman de epopee? Dar nu asta contează aici. Ci constatarea, pregătită încă de mențiunea din moto, că în epică există ceva mai mult decît simpla „desfășurare a evenimentelor din prim-plan". Ceea ce se alcătuiește în toată profunzimea a fost denumit de noi, corespunzător rezultatelor din genul liric și din cel dramatic: „procesul epic". La prima vedere ne dăm seama că, în alcătuirea sa, straturile, de pildă cel al sonorității și cel al ritmului, participă într-o măsură incomparabil mai mică decît în alcătuirea unui proces liric. O dovadă a acestei constatări este faptul că romanele, cînd sînt traduse, deci cînd trebuie să li se distrugă în mod necesar stratul original al sonorității și al ritmului, suferă relativ puțin. Ce se adaugă însă în procesul epic la acțiunea niciodată absentă din prim-plan ca ceva esențial și specific epic, acționînd asupra alcătuirii? Este, evident, tocmai extinderea, introducerea oamenilor și întîmplărilor din prim-plan într-un spațiu amplu, plin, într-o lume mai mare. Povestitorul are o viziune deplină nu numai asupra timpului trecut, ci și asupra spațiului; orice întîmplare pe care trebuie el s-o relateze este împletită în permanență cu o lume mai mare și este înconjurată de ea.

Există, aici, firește, deosebiri, iar diferitele gradații ajută la constituirea diferitelor specii din cadrul genului epic. Astfel, de pildă, nuvela își reduce mult cîmpul vizual și se dovedește că, asemenea teatrului, urmărește în primul rînd tensiunea longitudinală, desfășurarea unei întîmplări. În schimb, epopeea prezintă plinătatea și adîncimea unei lumi, iar romanul este caracterizat și el de un asemenea conținut cosmic. Evenimentele de prim-plan și conținutul cosmic nu sînt întotdeauna atît de clar separate și diferențiate în alcătuire ca în romanul citat al lui John Steinbeck. În roman, contopirea este chiar curentă. De aceea, analiza alcătuirii unei nuvele este mult mai simplă, deoarece acea alcătuire este clar determinată de o singură întîmplare și de desfășurarea

ei. În roman, ea este determinată de procesul epic mai complex. De aceea, analiza alcătuirii nu se poate lăsa ghidată întotdeauna numai de linia evenimentelor de prim-plan. Ceea ce, văzut din acel punct de vedere, este poate un simplu episod, poate fi, din punctul de vedere al procesului epic, tocmai miezul operei.

Fenomenul devine deosebit de clar în cazul povestirilor intercalate, care în aparență nu au nimic de-a face cu evenimentele romanului și cu personajele lui. În *Werther* de Goethe, Werther îi istorisește prietenului său Albert povestea unei fete, care fusese în așa hal stăpînită de dragoste, încît, atunci cînd iubitul a părăsit-o, s-a simțit distrusă și s-a sinucis. „Această este povestea multor oameni", încheie Werther; cine cunoaște romanul, știe că în fond Werther și-a istorisit aici propria poveste, că ne aflăm aici în unul din punctele nodale ale cărții, că avem aici în fața noastră o INTEGRARE tipic EPICĂ. Dar povestea fetei înecate este importantă nu numai ca integrare a poveștii lui Werther, ci ca un excelent mijloc compozițional de a plasa povestea lui Werther într-o lume mai mare, de a o face să fie resimțită ca povestea multor oameni. În *Die Wahlverwandtschaften*, Goethe a intercalat într-o funcție similară nuvela *Die Nachbarskindern*. Această practică datează din Antichitate, unul din cele mai faimoase exemple de povestire intercalată cu tîlc putînd fi întîlnit în *Măgarul de aur* de Apuleius. Unei mirese răpite i se istorisește povestea despărțirii și a regăsirii dintre Amor și Psihe. Această poveste, în aparență complet autonomă și independentă (și care și-a cîștigat într-adevăr o viață proprie și ca poveste de sine stătătoare) este de asemenea o integrare a motivului principal și totodată o extindere a prim-planului într-o lume mai mare.

Două scurte exemple ne vor face să înțelegem mai bine diferențierile extinderii epice și deci diferențierile în perceperea procesului epic. Povestirea lui Tieck *Der blonde Eckbert* începe cu o scurtă descriere a personajelor. Apoi continuă: *„Es war schon Herbst, als Eckbert an einem neblichen Abend mit seinem Freunde und seinem Weibe Bertha um das Feuer eines Kamines sass. Die Flamme warf einen hellen Schein durch das Gemach und spielte oben an der Decke, die Nacht sah finster*

zu den Fenstern hinein, und die Bäume draussen schüttelten sich vor nasser Kälte. Walther klagte über den weiten Rückweg, den er habe, und Eckbert schlug ihm vor, bei ihm zu bleiben ..."[25]

Am merge prea departe dacă am voi să spunem că aici ne aflăm în fața unei scurte descrieri a naturii. Povestitorul nu descrie, ci dă cîteva indicații pur obiective, care nu sînt nicăieri autonome, ci subordonate întru totul „chestiunii principale". Este izbitor cît de puțin cedează povestitorul ispitei de a face ca natura să devină vie și de a crea un fundal mai amplu. El concentrează. Toate indicațiile despre natură servesc pentru motivarea faptului real că Walther rămîne în noaptea aceasta la castelul lui Eckbert. Și se mai poate spune eventual că predominanța verbelor în indicații *(warf, spielte, sah hinein, schüttelten sich)* învederează că evenimentele sînt adevăratul strat al substanței povestirii. Indicațiile sînt formate și determinate din acest punct de vedere, dar ele nu ascund calități proprii, de pildă lirice, și nu creează un spațiu epic mai amplu.

Werther de Goethe, care poate servi drept contraexemplu, începe și el cu o scurtă [auto]prezentare a „povestitorului" ca personaj principal. Începutul propriu-zis se află în scrisoarea a doua, cu descrierea primăverii. În parte, anotimpul ajută desigur și aici la umplerea prim-planului, care acum, bineînțeles, nu mai este un eveniment, ci un personaj: figura lui Werther. Dar la o examinare mai exactă (ca de pildă cea ctuată de N. A. Korff în *Der Geist der Goethezeit*) se constată ă în prezentarea primăverii există excedente considerabile, că aici apare imediat o lume mai mare, în care se află încorporată lumea lui Werther și la care este raportată figura lui Werther. Începutul propriu-zis al operei este *o* primăvară sau chiar primăvar*a*. Și acestei primăveri îi urmează mai tîrziu o toamnă, în care este din nou inclusă situația lui Werther. Alcătuirea nu cuprinde numai povestea lui Werther,

[25] Venise toamna, cînd Eckbert, într-o seară cețoasă stătea, în fața focului unui cămin, cu prietenul său și cu soția sa Bertha. Flacăra arunca o lumină vie prin încăpere și se juca sus pe tavan, noaptea se uita întunecată prin ferestre, iar copacii de afară se scuturau din pricina frigului umed. Walther se plînse de drumul de înapoiere lung care îl aștepta, iar Eckbert îi propuse să rămînă la el ... (germ.)

ci totodată acea lume epică mai amplă a naturii, care vibrează şi evoluează într-o ritmicitate lăuntric egală cu stratul substanţei predominante. Cele două opere vădesc principiile de alcătuire diferite ale unei „povestiri" şi ale unui „roman". În *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, structurarea este orientată în general spre lumea mai mare, spre sectoarele vieţii. Figura eroului şi povestea lui le sînt subordonate; din punctul de vedere structural, ele nu mai deţin hegemonia.

Este semnificativ că la opere, a căror compoziţie a fost pe vremuri criticată ca slabă sau cel puţin lipsită de fermitate, ultimele taine ale structurării lor au ieşit la iveală abia cînd au fost cuprinse cu privirea evenimentele individuale din prim-plan şi totodată lumea mai mare din jur. Cele spuse sînt valabile într-o anumită măsură şi pentru *Eneida* de Vergiliu: abia în ultima vreme s-a descoperit adevărata importanţă pe care ideea „Roma" o are şi în alcătuirea epopeii. Cele spuse sînt valabile însă şi pentru romanele lui Flaubert, pe vremuri ades criticate din pricina compoziţiei lor lipsite de fermitate. W. von Wartburg a dovedit într-un articol *(Flaubert als Gestalter)* că în *L'Éducation sentimentale* compoziţia este determinată de juxtapunerea a două şiruri ale acţiunii: viaţa, adică îndeosebi viaţa amoroasă a lui Frédéric, în care patru femei (madame Arnoux, Rosanette, madame Dambreuse şi Louise) joacă rolul hotărîtor, şi în al doilea rînd destinul naţiunii franceze în anii 1840—1852. Von Wartburg ajunge la concluzia următoare: *„Die beiden Linien der Entwicklung, zuerst nur lose verknüpft, laufen immer entschiedener aufeinander zu ... Von dem Augenblick an, da sie sich erreicht haben, bleiben sie verknüpft; zwischen den beiden Zeitpunkten, in denen Frédéric sowohl als auch die Nation ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen und dann wieder kapitulieren, liegt die Möglichkeit des Erwachens zur freien, selbstständigen Existenzgestaltung. Der zweite Zeitpunkt lässt den Roman mit einer unendlichen Ernüchterung im persönlichen wie im öffentlichen Leben enden. Die Gliederung der «Éducation sentimentale» ... ist vertikal und lässt die beiden grossen Themen in bestimmten Rhythmen nebeneinander herlaufen. Aber dieses ihr Nebeneinandergehen, das Überschneiden und*

Zusammentreffen schaffen doch auch für diesen zweiten grossen Roman Flauberts eine deutlich erkennbare und vom Autor gewollte Struktur." [26]

c. *Formele epice fundamentale*

Pînă aici am vorbit despre alcătuirea exterioară (cînturi, cărți, părți, capitole etc.), ca și despre marile subîmpărțiri ale procesului epic. Dar mai există și forme epice fundamentale speciale, prin a căror alăturare se alcătuiește o operă epică. Am dat peste asemenea fenomene cînd, la studiul limbii, privirea ne-a căzut pe formele superfrazale, pe formele vorbirii.

Înaintea expunerii teoretice vom arăta încă o dată natura și modul de acțiune ale unor asemenea forme, printr-un exemplu mai complex decît descrierea lui Immermann. Alegem în acest scop partea I din *Im Sonnenschein* de Storm.

Această parte începe cu o indicație referitoare la loc și la timp. Paragraful următor conține mai întîi descrierea ofițerului care așteaptă. O linie de pauză indică și formal sfîrșitul (după *„nicht bemerkt sein"* [27]). Urmează o mică scenă: întîlnirea cu viitorul cumnat. Aici predomină dialogul; nu lipsesc nici unele scurte descrieri, în timp ce relatarea nu este folosită decît în mod parcimonios. Urmează un paragraf mai lung (*„Die eine Flügeltür stand offen ...* "[28]), care servește în primul rînd pentru descrierea fetei din pavilionul din grădină. După o scurtă relatare urmează iarăși o scenă dialogată, care,

---

[26] Cele două linii ale evoluției, la început nelegate decît slab, se apropie tot mai mult una de alta ... Începînd din clipa în care s-au atins, ele rămîn legate; între cele două momente, cel în care atît Frédéric, cît și națiunea, își iau soarta în propriile mîini, și cel în care capitulează din nou, se află posibilitatea trezirii la o modelare liberă și autonomă a existenței. Al doilea moment face ca romanul să se sfîrșească într-o infinită dezamăgire în viața personală, ca și în cea publică. Alcătuirea romanului *L'Éducation sentimentale* ... este verticală și face ca cele două teme majore să se desfășoare în paralel după anumite ritmuri. Dar acest mers al lor în paralel, intersectarea și tangența, îi creează totuși și acestui al doilea roman mare al lui Flaubert o structurare clar recognoscibilă și voită de autor. (germ.).

[27] A nu fi observat (germ.).

[28] Una din ușile cu două canaturi era deschisă ... (germ.)

ce-i drept, nu prea are decît o mișcare slabă, dar care culminează totuși clar în frazele finale: *„Ich habe dich" sagte er. „Es darf nicht anders sein". — „Geh nun", sagte sie. „Ich komme bald; ich lass dich nicht allein."* [29]

Paragraful următor, mai lung, conține relatarea, în care este amestecată iarăși multă descriere. O scurtă descriere a grădinii vara întrerupe și a doua scenă, următoare, mai lungă, dialogată, între ofițer și fată. Ca în toate aceste dialoguri, povestitorul nu le dă cuvîntul numai personajelor. El prezintă replicile, le însoțește cu indicații despre gesturi și mimică, și dă dialogului — care este în sine tot o formă a genului dramatic, — un caracter întru totul epic.

Astfel, din descriere, dialog, relatare, care ca atare sînt separate destul de net, ia naștere întregul acestei părți. Legătura, prin grădină, ca spațiu, prin cele două personaje dominante (ofițerul nu părăsește scena nici o clipă), ca și prin dragoste, ca temă de conversație, este extrem de strînsă; se mai adaugă pătrunderea necontenită a descrierii. Întregul este o unitate, o scenă de dragoste, cu tonalitate puternic lirică, în orice caz o scenă.

Nu este de așteptat ca în fiecare operă epică să iasă în evidență în mod atît de clar și de unitar forme elementare ca relatarea, descrierea, dialogul. Poate că o asemenea orînduire clară este caracteristică tocmai pentru povestire, în timp ce pătrunderea descrierii lirice este caracteristică pentru Storm. (La Kleist pătrunde în permanență relatarea.) Din îmbinarea formelor minore a rezultat o formă mai complexă, cuprinzătoare, cu un limpede caracter configurativ, care a fost denumită SCENĂ; scena este o formă epică ușor de recunoscut.

Percy Lubbock, cînd a publicat în anul 1921 prima ediție a cărții sale *The Craft of Fiction* (și azi încă, una din cele mai importante cărți despre tehnica romanului), s-a plîns în ea de lipsa unor noțiuni și denumiri fixe pentru formele epice fundamentale. El însuși a deosebit două modalități ale reprezentării epice, pe care le-a denumit SCENIC și PANORAMIC. (Este vorba, așadar, mai degrabă de moduri de a

[29] „Te am", zise el. „Nu trebuie să fie altfel". — „Acum, du-te", zise ea. „Mă întorc numaidecît; nu te las singur." (germ.)

povesti, de puncte de vedere ale perspectivei, decît de forme fixe.) R. Koskimies, care și-a publicat în anul 1936 cartea *Die Theorie des Romans* (desigur cea mai instructivă lucrare despre problemele romanului), a putut să relateze despre unele progrese ale cercetării în determinarea formelor epice fundamentale. El s-a referit mai cu seamă la cercetările lui Robert Petsch. La formele stabilite de Petsch, ca relatarea, descrierea, tabloul[30], scena, dialogul, Koskimies a mai adăugat forma stabilită de cercetătorii francezi: *le tableau*[30]. Cercetarea este încă în curs; noțiuni ca tabloul și scena dovedesc că aceste forme nu sînt cîtuși de puțin categoric epice și nu sînt cîtuși de puțin încetățenite întotdeauna în acest sector. Așa încît este necesar să mai adăugăm acelei serii, de pildă, discuția, ca formă a reflecției, care poate fi găsită frecvent în epică. Din observațiile cu privire la povestirea lui Storm a mai reieșit că formele nu sînt întotdeauna echivalente: relatarea, descrierea și dialogul s-au subordonat în cazul nostru formei mai mari care este „scena".

În legătură cu noțiunea de scenă menționăm că omonimia cu scena din teatru nu trebuie să ne înșele cu privire la particularitatea scenei epice. Concordanța constă în caracterul închegat (care este mai pronunțat în epică decît în teatru), în apropierea cititorului de eveniment (prin vorbirea directă, cititorul intră în contact aproape nemijlocit cu realitatea poetică) și în sfîrșit în succesiunea temporală clară în cadrul scenei, care are, ca să spunem așa, o curgere temporală uniformă și anume o curgere apropiată de timpul obiectiv. Dar nici vorbirea directă predominantă nu acoperă faptul că în scena epică totul este format și nuanțat de către povestitor, că ea este povestită, nu înfățișată. Cel ce recită o scenă epică nu trebuie să încerce niciodată să producă în vorbirile directe iluzia unor personaje complet diferite: oricît ar fi de diferențiată vocea, trebuie să fie auzit și să rămînă conștient po-

[30] Autorul folosește termenul german *Bild* (rom.: *tablou*) în sensul de „tablou" ca subdiviziune a textului dramatic sau epic, adică de „tablou care are loc" (tablou scenic) și termenul împrumutat din limba franceză *tableau* (rom.: tot *tablou*) în sensul de „tablou pictural" (plastic, fix, panoramic). Întrucît în românește nu dispunem de doi termeni, vom folosi formele *tablou* [*scenic*] și respectiv *tablou fix*, sau *pancramic*, sau *plastic*.

vestitorul unic. În ce măsură a avut grijă autorul însuşi ca vorbirile directe să fie înregistrate în mod unitar, — este o problemă de stil.

Ca şi scena, TABLOUL este şi el o unitate, care cuprinde mai multe forme de vorbire; descrierea va avea întotdeauna, bineînţeles, întîietatea şi va alcătui destul de des ea singură un tablou. Semnalmentele lui sînt caracterul închegat, plinătatea obiectivă, izolarea de timp, respectiv caracterul static, şi în sfîrşit un conţinut semantic deosebit. Ca şi în lirică, tabloul poate deveni lesne simbol. Datorită staticismului şi datorită tendinţei de a dirija mişcarea nu înainte, ci spre adîncimi insondabile, tabloul joacă în epică un rol relativ redus, dar pe de altă parte, acolo unde apare în toată splendoarea lui, produce un efect deosebit.

În orice caz este izbitor cît de rar este folosit tabloul ca sfîrşit de roman. (Exemple, printre altele, sînt: Lamartine, *Raphaël;* Jean Paul, *Titan:* Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras.*) În *The Mill on the Floss* de George Eliot, tabloul este amestecat cu o altă formă, incomparabil mai frecventă, a sfîrşitului de roman:

Near the brick grave there was a tomb erected, very soon after the flood, for two bodies that were found in close embrace; and it was visited at different moments by two men who both felt that their keenest joy and keenest sorrow were for ever buried there.

One of them visited the tomb again with a sweet face beside him — but that was years after.

The other was always solitary. His great companionship was among the trees of the Red Deeps, where the buried joy seemed still to hover — like a revisiting spirit.

The tomb bore the names of Tom and Maggie Tulliver, and below the names it was written —

„In their death they were not divided". [31]

[31] Alături de mormîntul de piatră fusese înălţat, curînd după inundaţie, un cavou pentru două trupuri care fuseseră găsite strînse îmbrăţişate. Din cînd în cînd, dar nu în acelaşi timp, veneau pe acolo doi bărbaţi: cea mai mare fericire şi durere a vieţii lor stătea îngropată acolo, pentru totdeauna. / Mai tîrziu, unul dintre ei veni însoţit de o tînără cu chip blînd — dar pînă atunci trecură mulţi ani. / Celălalt era veşnic singur. Tovărăşia cea mai

Caracterul de tablou iese în evidență din nou în mod mai pur abia la sfîrșit. Anterior este acoperit de cealaltă formă, care ar putea fi denumită „relatare sumară" sau, cu Percy Lubbock, „relatare panoramică". Ea satisface curiozitatea cititorului, care vrea să știe ce s-a petrecut cu celelalte personaje ale cărții. O astfel de relatare se găsește ca formă de final în multe romane (Scott, *Kenilworth;* Stendhal, *La Chartreuse de Parme* etc.). O altă formă agreată în acest loc este discursul moralizator, unde povestitorul parcă pătrunde prin prim-plan și prin fundal într-un strat de valori eterne, care a radiat asupra lumii poetice și care acum este adus la cunoștință în mod conștient (Immermann, *Münchhausen;* Raabe, *Hungerpastor* etc.).

Tabloul final tinde și el adeseori, ca simbol, la astfel de semnificații eterne. La sfîrșitul romanului lui John Steinbeck, ce-i drept, acest lucru nu reușește pe deplin. Pe de o parte, tabloul în sine (fiica, după o înțelegere tacită cu mama, îi oferă unui nenorocit abrutizat pieptul) este atît de penibil, încît cititorul ar prefera să nu-l realizeze; pe de alta, simte prea clar că aici a fost căutat ca încheiere un simbol puternic, și această intenționalitate evidentă îl împiedică iarăși pe cititor să se lase furat pe de-a-ntregul de tablou și de conținutul lui. În completare trebuie să spunem că asemenea critici nu trebuie făcute pe traduceri; exemplul din George Eliot ne-a îngăduit poate să recunoaștem cu cîtă forță iau totuși parte stratul sonorității și cel al ritmului la alcătuirea imaginii epice.

Critica franceză vorbește despre „TABLEAU" (tabloul fix, sau panoramic) și dispune astfel, pe lîngă scenă și tabloul scenic, de o a treia noțiune, care este folosită dealtminteri și în alte limbi ca termen de specialitate, străin, dar valabil. În dramaturgie, tabloul fix este familiar de secole, mai ales ca final de act și de piesă. Astfel, Goethe, în anul 1815, a

---

bună o găsea sub copacii din Red Deeps, unde fericirea moartă părea că mai plutește încă — asemenea unei fantome ce se întoarce pe pămînt. / Pe cavou se putea citi numele lui Tom și al lui Maggie Tulliver, iar dedesubt era scris: / „Moartea i-a unit". (Trad. Catinca Ralea și Eugenia Cincea, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964, p. 563.).

pus ca reprezentațiile piesei sale *Proserpina* să se încheie cu un tablou panoramic, cum a spus chiar el. Fundalul scenei se deschidea și înfățișa vederii infernul mitologic, cu Parcele, Pluton și grupurile celor fericiți și ale celor damnați. Repartizarea, pozițiile, culorile au fost studiate cu cea mai mare grijă, așa încît tabloul panoramic fix a constituit încheierea de bun gust a unui spectacol, conceput pe baza ideii operei de artă ca sinteză a diferitelor arte.

Noțiunea și-a cîștigat acum dreptul de cetățenie și ca formă epică fundamentală, alături de (sau mai degrabă între) scenă și tabloul scenic. Cu scena o leagă mobilitatea și desfășurarea temporală în sine; cu tabloul scenic o completă staticitate și autonomie. Poate că avem dreptul să spunem: tabloul scenic este mai liniștit, mai intim, în timp ce tabloul panoramic are un caracter mai „public", din punct de vedere material, ca și narativ. De aceea el se umple lesne cu patos, iar primejdia care îl pîndește este emfaza, după cum cea care pîndește tabloul scenic este emotivitatea. Găsim o deosebire asemănătoare în pictură: portretului individual mai liniștit i se opune portretul colectiv, mai „public"; în primul caz, de pildă, un autoportret al bătrînului Rembrandt, ca să ne situăm la un nivel înalt, iar în al doilea, de pildă, *Dragostea sacră și cea profană* de Tițian. Pictura de gen și cele mai multe tablouri istorice ar corespunde „scenei". din care au extras momentul „fertil", cel ce face ca desfășurarea să devină vizibilă.

Criticii au văzut în tabloul panoramic unul din cele mai importante mijloace de compoziție ale romanului realist și au crezut că slăbiciunea compozițională a unor astfel de romane se bazează tocmai pe înclinarea lor spre tabloul panoramic. Astfel, Thibaudet, exegetul lui Flaubert, a putut spune despre autorul său: *„L'effort réel et achevé de la composition porte donc chez lui plutôt sur les parties que sur l'ensemble. La phrase est plus composée que le tableau, le tableau plus composé que le livre."* [32] Von Wartburg, în articolul citat, a

[32] Efortul real și desăvîrșit al compoziției se îndreaptă așadar la el mai degrabă spre părți decît spre ansamblu. Fraza este mai compusă decît tabloul, iar tabloul este mai compus decît cartea. (fr.)

căutat să descopere structura mai profundă a romanelor *L'Éducation sentimentale* și *Madame Bovary* tocmai în contradicție cu această teză. El spune despre al doilea roman: „Astfel, *Madame Bovary* se structurează ca o plăsmuire lăuntric închegată, armonică, pe deplin simetrică". La analiză a reieșit, ca o constatare importantă, că alcătuirea exterioară după capitole și părți nu corespunde cu alcătuirea interioară. Un rezultat asemănător ar reieși desigur la analiza alcătuirii multor romane. Înseamnă așadar că pornind de la capitol, nu facem decît să folosim un mijloc provizoriu pentru analiză, după cum pornind de la strofă, respectiv de la scenă, am folosit doar un mijloc provizoriu pentru analizarea liricii, respectiv a dramaturgiei.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITARY

PARTE INTERMEDIARĂ

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul VI

FORMELE DE PREZENTARE

Capitolul de față constituie tranziția de la fenomenele cercetate în prima parte a cărții, care apar numai în mod izolat în cadrul unui strat al operei, la cele cercetate în partea a doua, a căror perspectivă este, pentru fiecare din ele, mai completă. Capitolul tratează despre forma de prezentare a operei, deci despre un aspect de ansamblu; dar, în expunere, se limitează la fenomenele, față de care autorul a fost nevoit să ia poziție, printr-o opțiune mai mult sau mai puțin conștientă. La o operă, de pildă, care se prezintă ca povestire, autorul a fost nevoit să decidă cine să fie povestitorul: dacă vrea să vorbească el însuși, sau dacă vrea să vorbească jucînd un anumit rol, sau dacă vrea să introducă un povestitor anume.

Se pun astfel o serie de probleme tehnice ale formei de prezentare. Așadar, capitolul ar putea purta și titlul „Noțiunile fundamentale ale tehnicii", dacă despre latura tehnică n-ar fi fost vorba tot timpul și în unele contexte anterioare. Folosirea multor forme tratate anterior poate și chiar trebuie să fie conștientă. Ar rezulta plăsmuiri bizare, dacă un autor liric, cu prilejul utilizării unor scheme metrice dificile, n-ar vrea să verifice, din punctul de vedere numeric și metric, accentele, respectiv silabele, fie pe birou, fie în aer, fie,—ca Goethe în *Römische Elegien*, — „ușurel, cu degetele" pe spatele iubitei adormite. Tehnica alcătuirii strofei, a rimei, a laitmotivului, —toate acestea sînt probleme care se pun cu rost și cu îndreptățire. Poeții baroci și-au construit în mod foarte conștient metaforele, așa încît putem cerceta cu ajutorul acestora tehnica folosită de ei. Și, în sfîrșit, corecturile efectuate de către sciitori asupra operelor lor indică destul de des o conștiență clară și ne trădează tehnica lor. La fel stau lucrurile și cu problemele de alcătuire. Există oare vreun autor care să nu-și dea seama unde e bine să încheie

un capitol sau ce trebuie să pună în actul întîi, ce în actul al doilea și ce în al treilea al piesei sale?

Capitolul de față se limitează așadar la mijloacele de configurare și de expunere, determinate de prezentare și la care a fost necesară o decizie. Alegerea soluției în fiecare caz în parte depinde de puncte de vedere mai generale, așa încît se vor deschide ades perspective înspre stil și gen. Nu se poate nici măcar afirma că soluția a fost dată în fiecare caz ca hotărîre conștientă; se poate foarte bine întîmpla ca „tehnica" însușită de către un autor în timpul uceniciei sale să-i fi intrat în sînge în așa măsură, încît să nu mai fi fost nevoie de fiecare dată de o nouă chibzuință și cumpănire.

O primă obiecție este respinsă repede. În procesul de creație artistică, romantismul a accentuat inconștientul și de aceea a împovărat cu o anumită pată tot ceea ce ținea de tehnică. Nici astăzi nu e rară concepția că scriitorul autentic creează într-un fel de stare de beție și că de aceea tehnica perceptibilă trădează un scriitor care creează conștient și care este deci neautentic. Această reprezentare se leagă de cealaltă, că în literatură nu există nimic de învățat și că scriitorul se naște ca atare. Acestei concepții i se opun multe argumente. În primul rînd este incontestabil că în toată epoca preromantică participarea conștientului la creație era considerabilă; și la fel de incontestabil este că au apărut „totuși" opere de artă mari. Poeticile Evului Mediu, ale epocii umaniste și ale celei moderne sînt în fond, în bună parte, manuale de tehnică literară, și cu siguranță că mulți scriitori au învățat meseria din ele. Apoi, nu lipsesc mărturiile unor scriitori romantici și post-romantici, care lasă să se întrevadă cît de profund și de obiectiv au analizat unele probleme tehnice; tocmai scriitorii cei mai mari ne-au lăsat moștenire un material bogat în această privință. În sfîrșit, din biografia aproape a tuturor scriitorilor se poate deduce că cel puțin la începutul carierei lor au trecut printr-o epocă de școlarizare dintre cele mai asidue, o epocă în care i-au studiat pe maeștri și au încercat să intre în posesia mijloacelor tehnice. (Jean Paul, înainte de a scrie primul său roman, a citit de patruzeci de ori *Tristram Shandy* de Sterne, după cum a arătat în prefața la *Auswahl aus den Teufels Papieren*. Cifra nu trebuie luată

ad litteram; faptul în sine este destul de grăitor și poate servi ca exemplu.)

Pare să fi sosit momentul de a se pune capăt acelor reprezentări privitoare la totala inconștiență a creației literare și a inutilității unei școlarizări. *„La poesia medesima ... non compie l'opera sua senza autogoverno, senza interno freno, « sibi imperiosa » (per adottare il motto oraziano), senza accogliere e respingere, senza provare e riprovare, operando « tacito quodam sensu »"* [1], spune, în *Poesia* (p. 13), Benedetto Croce, care, într-adevăr, nu poate fi bănuit că ignoră specificul *dell'espressione poetica* [2] și al creației literare. Nu este întîmplător că tocmai în ultima vreme și tocmai de către scriitori a fost reluată vechea idee a „Academiei literare". Chiar și în epoca romantică, Friedrich Schlegel, în *Gespräch über die Poesie,* îl pusese pe un interlocutor să spună: *„Bei den Alten gab es auch im eigentlichsten Sinne Schulen der Poesie. Und ich will es nicht leugnen, ich hege die Hoffnung, dass dies noch jetzt möglich sei".* [3] Recent, Jules Romains a enunțat (în *Nouvelle revue française* din 1 iunie 1921) cerința unor *cours de technique poétique* [4], care să îndeplinească în parte rolul jucat de *les Cours poétiques* [5] ale lui Valéry, iar Georges Duhamel, în lucrarea sa *Défense des Lettres. Biologie de mon métier,* a pus în vedere celor numiți *maîtres* [6] să dea tinerilor sfaturi practice și rețete profesionale. Voci asemănătoare răsună și din alte țări.

Cine se ocupă, ca scriitor sau ca cercetător, de problemele tehnice ale literaturii, nu trebuie să facă aceasta în ascuns

---

[1] Poezia însăși ... nu-și poate atinge scopul fără autoguvernare, fără firul interior, *sibi imperiosa* (pentru a adopta expresia horațiană), fără a primi și a respinge, fără a încerca și a reîncerca, acționînd *tacito quodam sensu* (it.) — . (Trad. Șerban Sfati, în: Benedetto Croce, *Poezia,* editura Univers, București, 1972, p. 34) — *Sibi imperiosa :* poruncindu-și sieși (lat.). *Tacito quodam sensu :* într-un sens oarecum tacit (lat.).

[2] Expresiei poetice (it.).

[3] Și la cei vechi au existat, în sensul cel mai propriu, școli de poezie. Și, nu vreau să tăgăduiesc că sper ca acest lucru să mai fie cu putință și acum. (germ.)

[4] Cursuri de tehnică poetică (fr.).

[5] Cursurile poetice (fr.).

[6] Maeștri (fr.).

și nu are nevoie să se scuze că o face, ci are mai degrabă toate motivele să accentueze necesitatea unor asemenea studii și poate să afirme pe drept cuvînt că dezmățul literaturii, care poate fi observat dealtfel în toate țările, se datorează în bună parte nesocotirii laturii tehnice, meșteșugărești, și deci a tradiției. Pe lîngă acea concepție greșită privitoare la scriitor și la creația literară, respingerea oricărei conștiențe este destul de des urmarea comodității.

În funcție de forma de prezentare, o operă face parte din genul liric, epic sau dramatic. Ne este dată astfel clasificarea comentariilor ce urmează.

1. Problemele de prezentare ale genului liric

Genul liric se înfățișează ca exprimare monologată a unui eu. Îi revine autorului sarcina de a decide dacă să facă să apară discursul ca exprimare a unui eu propriu, respectiv a unui eu nedeterminat, sau dacă să-l pună în gura unui anumit personaj. Asemenea poezii, care se înfățișează ca manifestări ale unui anumit personaj, se numesc POEZII MONOLOGATE. Odată cu alegerea formei de poezie monologată ia naștere imediat problema tehnică următoare: cum să i se sugereze cititorului rolul respectiv? De cele mai multe ori, autorul va da indicația necesară prin titlu: *Lied der Toten, The Maid's Lament, Hymn of Pan, Le vin de l'assassin, Le vin des amants, Palavra dum certo Morto*[7] etc. Exemplele citate provin din lirica modernă; în lirica veche poeziile monologate sînt încă și mai frecvente. Ideea că lirica este în esență însăși expresia sufletului poetului le-a făcut să dea întrucîtva înapoi de la romantism încoace. O cercetare a rolurilor alese, fie la un poet, fie la un întreg curent, respectiv la o întreagă epocă, ar duce, tocmai pentru epocile mai vechi, la concluzii valoroase cu privire la relațiile dintre operă și

[7] Cîntecul morților (germ.); Tînguirea fecioarei (engl.); Imnul lui Pan (engl.); Vinul asasinului (fr.); Vinul amanților (fr.); Cuvîntul unui anumit mort (port.).

public și ar clarifica latura sociologică a vieții literare. Istoria literară a luat pe scară largă drept expresii ale eului unele poezii medievale și chiar și mai tîrzii, care în realitate fuseseră gîndite și interpretate ca poezii monologate. Din această cauză, studierea *Minnesang*-ului a luat-o adeseori pe căi greșite; tot așa s-au petrecut lucrurile și cu lirica petrarchistă, cu cea anacreontică etc.

Cînd poeții moderni se preocupă de claritatea necesară printr-un titlu corespunzător, fenomenul ne duce la problema tehnică a TITLULUI POEZIEI în general.

Den Titel, ist ein alter Spruch,
Zu machen ist das schwerst' am Buch [8],

așa începe Rückert o poezie, iar în continuare ne mai spune despre titlul liric următoarele:

Wie schwerer noch im Liederbuch
Ist zu betiteln jeder Spruch:
Es nehmen ein die Titel
Vom Buch ein Drittelsdrittel ... [9]

Poeziile medievale nu aveau titlu. Abia din epoca umanismului s-a introdus uzanța titlului, evident ca o compensare a faptului că o poezie (cu atît mai mult avînd în vedere caracterul ei oral) nu mai era inclusă prea categoric în formele vieții sociale. Așadar, titlului îi revine în parte sarcina de a crea în receptor starea de spirit adecvată. Ceea ce realizează în teatru lovitura de gong și stingerea lămpilor, — transpunerea magică în lumea poeziei, — trebuie în lirică să realizeze adeseori titlul poeziei el singur. Totodată însă, titlul trebuie să pregătească pentru lumea deosebită a acestei poezii. Anticiparea exagerată în acest sens, — fapt reproșat de Lessing multor titluri de piese de teatru, — nu este de temut aproape deloc în lirică (*„Ein Titel muss kein Küchenzettel*

[8] Titlul, e o zicală veche, / De făcut este cel mai greu lucru din carte (germ.).

[9] Cu cît este mai greu în cartea de cîntece / Să pui titlu fiecărei ziceri: / Titlurile ocupă / Din carte o treime dintr-o treime... (germ.)

sein. Je weniger er von dem Inhalte verrät, desto besser ist er." [10] *Hamburger Dramaturgie*, piesa nr. 21). Cu decenii în urmă se obișnuia ades să se folosească drept titlu numai forma, respectiv categoria, ca: *Odă, Cîntec, Sonet.* Maniera conceptuală, retorică, a vorbirii se anunță eventual în titlurile care desemnează tema tratată: *Auf einem Brunnen, Lob der grünen Farbe, Über ihre Unempfindlichkeit, Auf ihre Augen, Die Künstler, A Contemplation upon Flowers, On the Death of ..., Himno de la Inmortalidad, La Providencia, A fugilidade da Vida humana* [11] etc.

Ca dialog tainic și deci delimitat foarte strict se înfățișează poeziile, al căror titlu conține o apostrofă: *An den Mond, An Schwager Kronos, A nosso Senhor, A las flores, To Night, To Autumn, Au vent* [12] etc. În asemenea cazuri, titlul contribuie așadar mai mult la armonizarea cu lumea deosebită a poeziei decît în cazul indicațiilor palide ca *Sonet, Cîntec* etc. Mai semnificativ este și tipul de titlu, formulat ca indicație a situației spațiale, respectiv temporale, din care poemul își trage vitalitatea: *Im Mai, Im Wald, Auf dem See, Crépuscule de dimanche d'été, Au Septembre* [13]; adeseori această indicație se leagă de desemnarea categoriei: *Evening Hymn, Chant d'automne, Canção da noite, Mailied.* [14]

Toate aceste modalități de intitulare sînt lesne de înțeles; dacă ar lipsi, cititorul le-ar putea adăuga cu ușurință. Ele funcționează ca un fel de introducere la poem. În schimb, există posibilitatea de a lega încă și mai intim între ele poemul și titlul, de a face din titlu o componentă esențială a întregului poem. În asemenea cazuri, el conține de cele mai

---

[10] Un titlu nu trebuie să fie o rețetă culinară. Cu cît trădează mai puțin din conținut, cu atît e mai bun. (germ.)

[11] La o fîntînă (germ.); Elogiu culorii verzi (germ.); Despre insensibilitatea ei (germ.); Pentru ochii ei (germ.); Artiștii (germ.); O contemplare despre flori (engl.); Despre moartea lui ... (engl.); Imnul nemuririi (span.); Providența (span.); Efemeritatea vieții omului (port.).

[12] Lunii (germ.); Vizitiului Cronos (germ.); Domnului nostru (port.); Florilor (span.); Nopții (engl.); Toamnei (engl.); Vîntului (fr.).

[13] În luna mai (germ.); În pădure (germ.); Pe lac (germ.); Amurg de duminică de vară (fr.); Lunii septembrie (fr.).

[14] Imn de seară (engl.); Cîntec de toamnă (fr.); Cîntecul nopții (port.); Cîntec de mai (germ.).

multe ori ceva misterios, netransparent, care nu se poate sesiza în deplina sa semnificație decît după audierea întregului poem. Titluri ca *Recueillement* [15] (Baudelaire), *Apparition* și *Renouveau* [16] (Mallarmé), ca să nu citățm prea multe exemple, alcătuiesc tocmai centrul tainic al întregului poem.

De la sfîrșitul secolului al XIX-lea încoace se poate observa obiceiul contrar: acela de a nu alege un titlu anume, ci de a pune ca titlu cuvintele de început ale poemului. Atitudinea care duce la această practică este, nu arareori, diametral opusă atitudinii retorice. Poetul vrea să excludă orice gînd referitor la ceva tematic, vrea să nu vorbească de la distanță, nici cu deliberare; poemul trebuie să fie luat ca un talaz care se formează și se ridică pe nesimțite și care apoi piere din nou.

Aceeași poziție determină în multe din aceste poezii și începutul. Devine perceptibilă o tehnică specifică a ÎNCEPUTULUI POEMULUI: acele începuturi fluide cu „și" sau cu cine știe ce afirmație, care trezesc impresia că poemul continuă o conversație începută demult. Poezia *Les poètes de sept ans* de Rimbaud începe: *„Et la mère, fermant le livre ..."* [17]; poezia *Ishmael* de Palmer începe: *„And Ishmael crouch'd beside"* [18]; *Adlerstrop* de Edw. Thomas începe: *„Yes. I remember Adlerstrop"* [19]; *Die Ballade des äusseren Lebens* de Hugo von Hofmannsthal începe: *„Und die Kinder wachsen auf ..."* [20]

Pe de altă parte, Mallarmé, în *Le Mystère dans les lettres (Divagations)*, a enunțat două modalități convenabile de a începe un poem, punînd problema din punctul de vedere al începutului „misterios": la început, fie să răsune o „fanfară puternică", în a cărei surpriză să poată evolua în continuare poemul, — această tehnică, Mallarmé a găsit-o frecvent la

---

[15] Reculegere (fr.).
[16] Apariție, Reînnoire (fr.).
[17] Și mama, închizînd cartea ... (fr.).
[18] Și Ishmael se ghemui alături (engl.).
[19] Da. Îmi aduc aminte de Adlerstrop (engl.).
[20] Și copiii cresc (germ.).

Victor Hugo, dar și începutul poemului său *Après-midi* a fost citat ca exemplu:

Ces nymphes, je les veux perpétuer ... [21],

fie să se înșiruie bănuieli, îndoieli, deocamdată încă întru totul obscure, iar apoi acestea să ducă la o concluzie strălucitoare.

Dacă însă trecem în revistă propria operă a lui Mallarmé, anevoie o scoatem la capăt cu aceste două tipuri; în plus, al doilea tip ne arată că începutul poemului este determinat destul de des de alcătuire, în totalitatea ei, și că nu are tehnica sa proprie decît în mod foarte condiționat.

În cazul baladei a fost mai ușor de identificat tipuri și tehnici fixe, și mulți poeți au luat parte la discutarea unor asemenea probleme. În timp ce balada înțesată de acțiune, de pildă, începe bucuros cu cuvintele directe ale unui personaj sau cu o întrebare pusă oarecum fără adresă de un vorbitor care rămîne nedeterminat, Börries von Münchhausen a recomandat ca balada cu tonalitate mai lirică să înceapă cu un ACORD PREGĂTITOR. Prin „acord pregătitor" el înțelege o strofă sau un grup de versuri, care nu are legătură cu acțiunea propriu-zisă, dar care îl pune pe cititor în starea de spirit dorită.

Problemele tehnice ale genului liric au jucat în literatura epocilor vechi un rol mai mare decît în ultimele două secole. A existat o tradiție a unor anumite practici, care se puteau învăța, iar poetului și publicului, cînd era vorba de un poem bun, nu li se părea deloc supărător dacă se observa că autorul folosise aceste metode; dimpotrivă, folosirea dibace a unor practici cunoscute în sine era salutată de către cunoscători cu o aprobare plină de înțelegere.

Cercetarea topoilor a făcut să apară cu cea mai mare claritate și această situație și ne-a permis să aruncăm o privire în atelierele poeților. María Rosa Linda a arătat, în studiul aitat anterior. cum este preluată și prelucrată în lirica spaniolă c Renașterii „o schemă a lui Vergiliu, înșiruirea antinomică a

[21] Aceste nimfe, vreau să le perpetuez ... (fr.).

unor metafore" *(Bucolica VII)*. Chiar și Ernst Robert Curtius a schițat [22], printre altele, istoria unei scheme de compoziție, din Antichitate (Tiberianus) pînă în secolul al XVII-lea, pe care o numește SCHEMĂ DE ÎNSUMARE: „Trăsătura caracteristică este însumarea rezumativă a unui număr de exemple înfățișate într-o înșiruire simetrică". Curtius aduce ca prim exemplu din Renaștere un sonet al italianului Panfilo Sasso (1527) și dă apoi probe din Calderón, Lope și alți poeți spanioli ai epocii de înflorire. (Cf. și sonetul lui Góngora, de la p. 176). Din Renașterea franceză sînt citați Ronsard și alții. În lirica portugheză a epocii, schema de însumare nu este rară. Dăm numai un singur exemplu, în care Camões a folosit-o pentru alcătuirea unui sonet (a folosit-o și în alte opere):

De quantas graças tinha, a natureza
Fez um belo e riquíssimo tesouro,
E com rubis e rosas, neve e ouro,
Formou sublime e angélica beleza.

Pôs na boca os rubis, e na pureza
Do belo rosto as rosas, por quem mouro;
No cabelo o valor do metal louro;
No peito a neve em que a alma tenho acesa.

Mas nos olhos mostrou quanto podia,
E fez deles um sol, onde se apura
A luz mais clara que a do claro dia.

Emfim, Senhora, em vossa compostura
Ela a apurar chegou quanto sabia
De ouro, rosas, rubis, neve e luz pura. [23]

---

[22] Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, trad. A. Armbruster, Editura Univers, București, 1970.

[23] Din cîte farmece avea, natura / A făcut o comoară frumoasă și grozav de bogată, / Și din rubine și trandafiri, zăpadă și aur, / A alcătuit o sublimă și îngerească frumusețe. // A pus la gură rubinele, iar în puritatea / Chipului frumos trandafirii, din pricina cărora mor; / În păr luciul metalului galben; / La piept zăpada, care mi-a aprins sufletul. // Dar la ochi a arătat ce poate, / Și a făcut din ei un soare, din care se împrăștie / Lumina mai clară decît cea a zilei luminoase. // În sfîrșit, Doamnă, în făptura dumitale/

Cunoscătorii au resimțit, desigur, ca pe un farmec deosebit faptul că Luís de Camões aduce însumarea la sfîrșit și la început, caz pentru care dealtfel nu se găsește nici un exemplu la Curtius.

Aceste scurte exemple sînt de ajuns spre a dovedi importanța tradiției retorice pentru lirica acelor secole. Concluzia se impune: cine vrea să se ocupe de lirică (și de literatură în general), — de cea a Evului Mediu, a Renașterii sau a Barocului, — trebuie să se familiarizeze mai întîi cu baza retorică a acelei literaturi. Bineînțeles, nu trebuie să se deducă de aici că observarea practicilor retorice ar putea înlocui tratarea problemelor ulterioare; tocmai în legătură cu ultimele observații referitoare la prescripțiile constructive retorice se cere accentuat faptul că din acest punct de vedere problemele compoziției poetice nu pot fi epuizate. Capitolul despre alcătuire ne-a făcut să recunoaștem existența unor probleme mai profunde.

2. Problemele de prezentare ale genului dramatic

Și în teatru există ceva corespunzător înveșmîntării în monolog din poezia lirică. Unii dramaturgi au ales, de pildă, înveșmîntarea onirică: primele și ultimele scene se petrec în realitatea poetică, în timp ce piesa propriu-zisă se desfășoară pe un plan propriu, putînd fi vorba de spațiul trecutului, al viitorului, al altui prezent sau chiar de un spațiu închipuit. Gerhart Hauptmann a scos în felul acesta în evidență trecutul în piesa sa *Elga;* înveșmîntarea onirică i-a fost sugerată de piesa lui Grillparzer *Der Traum ein Leben*, care îl face

---

A izbutit să arate tot ce a știut să facă / Din aur, trandafiri, rubine, zăpadă și lumină curată. (port.) Traducere în versuri: Din tot ce-avea Natura ca mîndrețe, / O splendidă comoară vru să-mbine; / Din nea și roze, aur și rubine, / Făcu o îngerească frumusețe. // Rubine, gura; iar pe-acea nobleță / A feței, două roze sanguine; / Pe piept, omăt, ce-aprinde foc în mine; / În păr, metalul cu sclipiri semețe. // Abia la ochi a arătat ce poate, / Făcînd din ei un soare-n care fură / Luminile amiezii adunate. // În fine, Doamna mea, pe-a ta figură / Și-a pus, sub aur, darurile toate: / Rubine, roze, nea, lumină pură. (Din volumul: Luís de Camões, *Sonete*, trad. de H. R. Radian, editura Univers, București, 1974, p. 125.).

pe eroul său, aflat într-o situație conflictuală, să vadă pe viu cum i-ar fi viitorul dacă ar da curs înclinării sale. Grillparzer, la rîndul său, și-a scris piesa sub influența piesei lui Calderón *La vida es sueño*. În celebra piesă *Traumspiel* de Strindberg, numai titlul indică haina onirică. Unele librete de operă au ales de asemenea o astfel de tehnică a planului dublu, ca de pildă *Palestrina* de Pfitzner sau *Monna Lisa* de Schilling. Gerhart Hauptmann a încercat încă înainte de *Elga* biplanitatea în *Hanneles Himmelfahrt*, unde peste planul realității poetice se suprapune cel al viziunilor. Alegerea învești mîntării onirice cere rezolvarea altor probleme tehnice. Autorul trebuie să aleagă mijloace, prin care să devină suficient de clară trecerea în lumea visului, și trebuie să se hotărască în ce măsură și cu ce mijloace vrea să pună în evidență caracterul oniric. *Traumspiel* de Strindberg este, din punctul de vedere tehnic, una din cele mai interesante piese onirice. Autorul va fi sprijinit, tocmai în această privință, de către regizor. În arta modernă a punerii în scenă, vălul de gaz și efectele de lumină joacă un rol important. În general, o parte a tehnicii dramatice depinde de stadiul tehnic al teatrului în epoca respectivă; istoriograful literar care, atunci cînd cercetează o piesă de teatru, nu cunoaște mijloacele scenice ale epocii, ajunge lesne pe căi greșite.

Forma dominantă a scenei în Evul Mediu este așa-numita SCENĂ SIMULTANĂ. Pe spațiul de joc sînt montate simultan toate decorurile necesitate de desfășurarea acțiunii; actorii se mișcă dintr-o parte în alta a spațiului de joc (pentru care servește adeseori piața orașului). Stilul de reprezentare a pieselor religioase a devenit, în Evul Mediu tîrziu, tot mai realist; am înțelege și judeca greșit textele păstrate, dacă n-am adăuga cu ajutorul imaginației densa obiectualitate cu care au fost completate.

Scena pe care o dezvoltă teatrul umanist este de alt tip. În ultima vreme s-au formulat îndoieli dacă așa-numita SCENĂ CU CABINE, considerată pînă acum a fi forma caracteristică a teatrului umaniștilor, poate conta cu adevărat ca atare. Prin scenă cu cabine se înțelege un prosceniu neutru, fără culise, limitat în fund prin perdele dispuse alăturat. Actorii pot intra și ieși lateral sau prin perdele (în și din cabine).

Cabinele reprezintă case; cu perdelele date deoparte, ele indică interioarele unor case.

Disputa atît de vie de pe vremuri cu privire la SCENA SHAKESPEAREANĂ și la justa interpretare a desenelor păstrate, îndeosebi a celor ale olandezului De Witt, poate fi socotită astăzi ca încheiată. Scena shakespeareană tipică era tripartită. Spațiul principal de joc era o suprafață neutră, la care publicul se putea uita de pe trei laturi. Părerea mai veche, că pe această scenă nu existau culise, ci că semnificația acestei suprafețe de joc era indicată de la caz la caz prin tăblițe, s-a dovedit a fi cu totul greșită: localizarea de la caz la caz (o stradă, o pădure, o sală etc.) era determinată în mod univoc prin culise. În fund, de această suprafață de jos se lega arierscena (mai mică), pe care se juca în continuare. Deasupra se afla, în forma unui balcon relativ îngust, scena superioară. Datorită „comedianților englezi", care au străbătut continentul, scena shakespeareană a devenit larg cunoscută și influentă.

Secolul al XVII-lea a pus apoi bazele practicii teatrale actuale: au devenit uzuale clădirile concepute anume pentru a adăposti scene, adică teatrele, actorii au alcătuit o breaslă stabilă (începînd cu secolul al XVII-lea au existat și actrițe), iar înzestrarea scenelor cu culise, fundaluri, trape, mașini de ridicat și alte mijloace tehnice a ajuns, în teatrele din marile orașe, îndeosebi în teatrele de curte, la un nivel uimitor. Secolul al XVII-lea a creat însă mai ales forma, tradițională încă și azi, a SCENEI ILUZIONANTE, respectiv scena cutie, la care publicul se uită numai de pe o latură la scîndurile care înfățișează lumea. Arhitecții și pictorii contribuie cu toate mijloacele la desăvîrșirea iluziei.

Așteptările care au apărut uneori în secolul al XX-lea, anume că prin preluarea noilor cuceriri tehnice, ca filmul, radioul, difuzorul, se va produce o revoluționare a teatrului, nu s-au confirmat. Încercările de pînă acum, de a include asemenea mijloace noi, nu au dus la rezultate convingătoare. Pare mai degrabă că teatrul, prin lupta dusă pentru a face concurență filmului, nu este călăuzit spre un compromis, ci spre o conștientizare clară cu privire la ceea ce îi este specific și caracteristic. Faptul că dramaturgia modernă și teatrul

modern şi-au apropriat telefonul şi că prin acest mijloc tehnic se poate depăşi caracterul închis şi izolat al spaţiului scenic a rămas un amănunt lipsit de importanţă. Există, ce-i drept, cîteva experimente interesante cu telefonul în teatrul modern (îndeosebi la unii autori francezi), dar de o influenţă profundă asupra istoriei dramaturgiei sau a teatrului nici nu poate fi vorba.

Problema tehnică a reprezentării unor evenimente simultane care se petrec în afara spaţiului scenic este la fel de veche ca şi teatrul însuşi. Telefonul, difuzorul, televizorul sînt soluţii moderne ale unei probleme vechi. Nu va fi posibilă întotdeauna concretizarea prin sunet a ceea ce există în afara scenei, aşa cum au făcut Calderón şi Goethe cînd au recurs la glasul lui Dumnezeu. O altă soluţie a acestei probleme tehnice, soluţie care datează încă din Antichitate, este aşa-numita TEIHOSCOPIE, vederea de pe zid: un observator instalat pe un zid sau într-un turn relatează actorilor (şi publicului) tot ce se petrece afară. Pentru bătălii, care nu pot fi reprezentate pe scenă direct decît foarte anevoie, pentru naufragii pe mare şi alte întîmplări de acest fel, teihoscopia este folosită frecvent şi în teatrul modern. Apoi, visele şi viziunile pot şi ele desfiinţa hotarele spaţiului scenic; în acest caz este posibilă, firește, actualizarea unor evenimente din trecut sau prezicerea unor evenimente viitoare. Şi, în sfîrşit, mai rămîne oricînd posibilitatea de a împărţi scena şi de a face să se desfăşoare în faţa spectatorului două serii de evenimente simultane; este o posibilitate tehnică de care s-a făcut din nou uz, în mod frecvent, în teatrul secolului al XX-lea. Din Antichitate provine şi aşa-numita RELATARE PRIN MESAGER, un mijloc tehnic folosit pentru a da viaţă unor evenimente foarte recente.

Adeseori, întreaga piesă este întoarsă spre trecut, adică evenimentele hotărîtoare s-au şi petrecut, şi se dezvăluie spectatorului treptat, în timp ce acţiunea scenică propriu-zisă nu face altceva decît să înfăţişeze ultimele lor consecinţe: ceea ce se desfăşoară pe scenă este întrucîtva doar ultimul act al unei acţiuni începute demult. Acest tip de piesă se numeşte PIESĂ ANALITICĂ. Cel mai celebru exemplu este *Edip rege* de Sofocle. Din epoca modernă face parte din

această categorie teatrul romantic fatalist, iar *Strigoii* de Ibsen sînt cel mai cunoscut exemplu din naturalism.

TEATRUL ÎN TEATRU reprezintă și el o desființare a limitelor spațiului scenic propriu-zis. Cele mai cunoscute exemple sînt *Hamlet* și *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, două piese în care același mijloc tehnic servește unor scopuri net diferite. Apoi, teatrul în teatru se mai întîlnește frecvent în dramaturgia spaniolă (Lope de Vega: *Lo fingido verdadero* ș.a.). Pe urmele lui Shakespeare și ale spaniolilor, Tieck l-a folosit în repetate rînduri în piesele sale romantice.

Din tehnica teatrului face parte și soluția problemei: cum vrea dramaturgul să aducă la cunoștința publicului situația de la care pornește acțiunea. Totalitatea scenelor care servesc acestui scop poartă denumirea de specialitate de EXPOZIȚIE. Ea își găsește de obicei încheierea în primul MOMENT DECLANȘATOR, cu care începe tensiunea în timp, și desfășurarea dramatică. Astfel, în *Minna von Barnhelm*, piatra pe care o deplasează Tellheim pune acțiunea în mișcare (aici, expoziția nu este încă, bineînțeles, încheiată); astfel, în *Emilia Galotti*, începînd din clipa în care se vorbește despre căsătoria Emiliei, oficiată cu cîteva ceasuri în urmă, întreaga acțiune se află în cea mai intensă și mai presantă tensiune.

În teatrul mai vechi există deseori un recitator special, care prezintă publicului expoziția într-un fel de prolog; Tieck, care și în acest caz a căutat să dea viață unor metode vechi, a pus în legătură, în *Genoveva*, prologul cu piesa, punîndu-l pe sfîntul Bonifaciu să apară în fața publicului ca recitator al prologului (și epilogului). Strîns înrudită cu acest procedeu este practica, de asemenea frecventă în teatrul mai vechi, de a pune personajele, la prima lor apariție pe scenă, să vorbească publicului despre situația lor și despre ele însele. Astfel de mijloace tehnice, nouă ni se par nedramatice, și sînt într-adevăr așa, prin faptul că aici intervine, între realitatea poetică și public, un mijlocitor, care narează într-o manieră tipic epică.

În ceea ce privește caracterizarea personajelor, deosebim, în afară de autocaracterizarea menționată mai sus, caracterizarea DIRECTĂ și cea INDIRECTĂ. Prin caracterizare

directă se înțeleg indiciile pe care le dau alte personaje cu privire la un anumit personaj. Spectatorul obține astfel o vedere directă spre caracterul personajului. Un autor dibaci, în asemenea cazuri, ca să nu desființeze de la început întreaga tensiune, nu va da explicații, bineînțeles, decît în mică măsură. Și nu arareori va face ca tensiunea publicului să sporească, prin caracterizări directe contradictorii, sau o va duce chiar pe făgașuri greșite prin caracterizări intenționat inexacte. (Cu o descriere contradictorie a eroinei titulare au lucrat Lessing în *Emilia Galotti* și Schiller în *Maria Stuart*. Goethe a folosit actul întîi al piesei sale *Egmont* pentru tripla oglindire a eroului său, înainte de a-l aduce pe scenă în al doilea.) Avem de-a face cu o caracterizare indirectă atunci cînd spectatorul trebuie să deducă din cuvintele și faptele personajului caracterul acestuia. Ambele modalități se vor lega de cele mai multe ori una de alta odată cu înaintarea în timp a caracterizării directe; din pregătirea dibace a primei apariții a eroului său, dramaturgul va obține efecte deosebite. Problema este încă și mai presantă pentru film; avînd în vedere numărul, firește, mai mare, de roluri, personajele principale trebuie să se detașeze în suficientă măsură.

Orice dramaturg trebuie să rezolve problemele tehnice ale expoziției, ale caracterizării, ale intrării și ieșirii personajelor. În măsura în care alegerea mijloacelor corespunzătoare nu este determinată de lipsa de cunoaștere a posibilităților și deci de o stîngăcie tehnică, ea nu va depinde numai de situația respectivă. Hotărîrea va fi determinată mai degrabă de stilul întregii opere. Tehnica relativ omogenă a tragediei franceze și fermitatea tradiției ei în această privință dovedesc stilul foarte marcat al dramaturgiei respective. Dar, firește, această tehnică nu trebuie să formuleze pretenția de a fi găsit soluțiile optime definitive pentru toate dramaturgiile. O altă voință stilistică va duce în mod necesar la o altă tehnică.

Printre problemele despre care voința stilistică diferită a epocilor și dramaturgilor a avut păreri cu totul diferite se numără și problema folosirii și structurării MONOLOGULUI. Din motive de verosimilitate, acesta a fost evitat, de pildă, în teatrul naturalist. După diferitele funcțiuni pe care le poate îndeplini, se deosebesc mai multe feluri de monolog.

Treapta cea mai de jos o ocupă monologul „tehnic". El servește ca expedient, pentru a nu lăsa scena goală. Tragedia franceză oferă exemple. Monologul „epic" servește pentru a i se comunica spectatorului evenimente care nu sînt înfățișate pe scenă, în timp ce în monologul „liric", un personaj își exteriorizează starea de spirit. În monologul „reflexiv", așa cum arată chiar numele lui, o situație este reflectată cu ajutorul unui personaj. În sfîrșit, în monologul „dramatic" propriu-zis, într-o situație conflictuală se ia o hotărîre, care prezintă importanță pentru desfășurarea acțiunii. Tipurile enumerate pure vor fi întîlnite rar în practică; va fi totuși posibilă recunoașterea funcției principale a unui monolog. În tehnica structurării monologului, unii dramaturgi au urmat exemplul lui Shakespeare, mai cu seamă în ceea ce privește modul de a transforma un monolog într-un dialog al eroului cu el însuși, cu un interlocutor imaginar sau cu un obiect concret. Un exemplu faimos pentru acest din urmă caz este dialogul lui Hamlet cu capul de mort; în mod asemănător, Schiller o pune pe fecioara din Orléans să dialogheze cu coiful ei.

3. Problemele de prezentare ale genului epic

Tehnica artei narative este derivată din situația primară a narării: faptul că există un trecut, care este povestit, că există un public, căruia i se povestește, și că există un povestitor, care mijlocește oarecum între primii doi.

Printr-un artificiu tehnic, această situație primară poate fi concretizată și accentuată: dacă autorul mai introduce și alt povestitor, în gura căruia pune povestirea. Tocmai povestirea, — din a cărei denumire ne și dăm seama că acest gen scoate în evidență în modul cel mai pregnant situația primară a narării, — s-a folosit întotdeauna, cu predilecție, de povestitorul introdus de autor. Este cunoscută, de pildă, o astfel de deghizare din *Decameronul* lui Boccaccio; de aici a fost preluată în multe alte culegeri (Chaucer: *Canterbury Tales;* Margareta de Valois: *Heptaméron;* Giambattista Basile: *Pentamerone;* Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewan-*

derten etc.); de la începutul secolului al XVIII-lea încoace a mai intervenit și exemplul celor *1001 de nopți*, traduse atunci pentru prima dată, în limba franceză, de către Galland. Dar un asemenea cadru a fost ales destul de des nu numai pentru cicluri, ci și pentru povestiri independente. O mare parte a operei narative a lui Theodor Storm și aproape întreaga operă narativă a lui C. F. Meyer au această caracteristică; ambii autori au dezvoltat pînă la măiestrie tehnica POVESTIRII CU CADRU.

Autorul unei povestiri încadrate în alta își creează, prin publicul pe care îl prezintă ca real și prin povestitorul devenit personaj, o perspectivă univocă și limite fixe, pe care apoi trebuie să le respecte. Dar prin limitarea dată de această tehnică, el dobîndește și posibilități dintre cele mai rodnice. Cînd Storm, de pildă, în lucrarea sa *Der Schimmelreiter*, pune povestirea în gura unui învățător cult, lucrurile supranaturale, magice, pe care e nevoit să le relateze dînd bănuitor din cap, dobîndesc un accent deosebit și o confirmare deosebită. (Povestirea încadrată în alta este un excelent mijloc tehnic pentru a îndeplini o cerință fundamentală, formulată de public artei narative, anume: să confere credibilitate celor povestite. O excepție sînt „poveștile mincinoase", care pot fi găsite în toate literaturile. Dar tocmai faptul că aici incredibilitatea este factor constitutiv al unei întregi specii de povestiri, dovedește că altminteri condiția credibilității este inexorabilă.) C. F. Meyer, în povestirea sa *Die Hochzeit des Mönchs*, îl alege pe Dante ca povestitor și conferă astfel operei o atracție neobișnuită, avînd în vedere că face față pe deplin cerințelor, destul de importante, pe care le creează prin acea alegere. Povestirea poate servi totodată ca soluție magistrală a celeilalte probleme tehnice, anume: cum să fie legate între ele cadrul și povestirea propriu-zisă; Dante îmbină personaje din public, ca și evenimente petrecute între acele personaje, cu personajele și evenimentele din povestirea sa. Întreaga lucrare dobîndește astfel un nivel calitativ și o măreție, la care altminteri, adică dacă autorul însuși ar fi apărut ca povestitor, poate că n-ar fi izbutit să ajungă. Cînd C. F. Meyer în lucrarea sa *Der Heilige* pune povestirea în gura unui arbaletier de rînd, farmecul deosebit rezidă tocmai în

faptul că mintea simplistă a „povestitorului" nu este în stare să sesizeze cauzele și substratul evenimentelor, așa încît cititorul este nevoit în permanență să completeze și să aprofundeze el însuși povestirea și să adauge esențialul abia prin propria sa contribuție.

Odată cu auditoriul introdus în carne și oase într-o asemenea povestire, autorul dobîndește un mijloc de a influența și cititori reali. Auditoriul integrat în povestire poate servi ca să ne sugereze anumite sentimente și ca să ne arate ce atitudine trebuie să luăm față de cele povestite. Astfel, de pildă, nuntașul, căruia bătrînul marinar îi istorisește povestea sa, în *The Ancient Mariner* de Coleridge, a fost denumit „spectatorul ideal". Într-adevăr, rolul lui poate fi comparat cu cel al corului antic, care își exprimă sentimentele sub impresia celor întîmplate. Dar și în povestirile la persoana a III-a se întîlnesc destul de des asemenea spectatori exemplari, care în acest caz sînt participanți la acțiune. În *Der unheimliche Gast* de E. T. A. Hoffman, coloneleasa, la început, nu-și ascunde îndoiala cu privire la „aspectele nebuloase ale naturii". Ea este întruchiparea minții omenești sănătoase, iar cititorul se identifică bucuros cu această unică ființă normală din toată acea lume plină de superstiții. Dar cînd la urmă ea mărturisește: „Așadar sînt nevoită să cred în lucruri pe care convingerea mea cea mai intimă le respinge ...", atunci cititorul se vede constrîns să ia și el în serios cele povestite, sau cel puțin să le admită.

Alte modalități ale povestirii încadrate în alta sînt fictiva prezentare a unor manuscrise găsite sau a unor documente căutate cu mare trudă. Astfel, la începutul operei sale *The Pickwick Papers*, Dickens ia postura unui cronicar, care și-a dat multă osteneală ca să procure acele documente, pretins autentice. Dacă a fost aleasă ficțiunea unei cronici, atunci tonul povestirii, limbajul, atitudinea spirituală etc. sînt supuse unor anumite condiții tehnice. Un caz ciudat a fost cel al lui Meinhold, care, atunci cînd a mărturisit că el este autorul povestirii de succes *Die Bernsteinhexe*, nu a fost crezut, — pînă într-atît de convins fusese publicul de autenticitatea acestei așa-zise cronici din secolul al XVII-lea.

Romantismul s-a priceput să scoată efecte deosebite din „ficțiunea editorului", care i-a dat în mînă atîtea atuuri, în jocul de-a iluzia. În *Kater Murr* de E.T.A. Hoffmann se amestecă tot timpul părți din autobiografia motanului cu cele din biografia dirijorului Kreisler. Explicația acestei interferențe ar fi, chipurile, neglijența editorului, care n-a băgat de seamă că motanul și-a descris viața pe niște foi de hîrtie, ale căror contrapagini fuseseră folosite de un biograf (fictiv) pentru a povesti viața lui Kreisler. Hoffmann s-a mulțumit dealtfel cu efectul produs de alternanța în sine a celor două sectoare atît de diferite, și n-a căutat să coordoneze contrapunctic între ele motivele și înlănțuirile lor.

În povestirile izolate, prezentate de un povestitor închipuit, acest povestitor dă de cele mai multe ori evenimentele drept trăite de el însuși. Această formă se numește POVESTIRE SUBIECTIVĂ sau LA PERSOANA I. Opusul ei este POVESTIREA OBIECTIVĂ sau LA PERSOANA A III-a, în care autorul sau un povestitor fictiv nu se află pe planul evenimentelor. Ca o a treia posibilitate a formei narațiunii este considerată de obicei FORMA EPISTOLARĂ, în care mai multe personaje își împart oarecum rolul povestitorului, sau în care, ca în cazul lui Werther, nu există decît un singur autor al scrisorilor. După cum se vede, aici este vorba, în fond, de o variantă a povestirii la persoana I; totuși, abaterile sînt atît de profunde, încît considerarea formei epistolare ca formă de sine stătătoare este justificată: aici nu există un povestitor, care să înfățișeze evenimentele bazîndu-se pe cunoașterea desfășurării lor și a deznodămîntului lor final, ci există numai o orientare a privirii spre viitor. Goethe a atribuit pe drept cuvînt formei epistolare un caracter dramatic.

Povestirea la persoana I, odată cu delimitarea ei strictă, îi impune autorului și anumite condiții tehnice, dar îi procură și anumite avantaje. Aici, „atotcunoașterea" epică este sacrificată în favoarea unei perspective riguros stabilite. Cînd Gottfried Keller și-a transcris integral a doua versiune a romanului său *Der grüne Heinrich* la persoana I, nu a izbutit întotdeauna să înghesuie atotcunoașterea povestirii la persoana a III-a, din prima versiune, pe făgașurile strîmte ale

povestirii la persoana I, în care nu se pot relata decît evenimente trăite personal, respectiv aflate personal. Unii au încercat să-i atribuie și formei subiective ceva dramatic, întrucît cititorul ia contact direct cu realitatea poetică. În primul rînd, însă, aceasta este întărită de credibilitatea pe care povestirea încadrată în alta o conferă din oficiu celor povestite. Încă din Antichitate au fost credibilizate pe această cale povești și aventuri de călătorie cu totul fantastice, iar aventurile baronului mincinos Münchhausen sau miraculoasele pățanii ale eroului din *Erewhon* de Samuel Butler dobîndesc un farmec comic deosebit prin faptul că sînt înfățișate ca trăite personal de povestitor.

Povestirea la persoana I este extrem de agreată, chiar și în roman. Este nelipsită în romanul „picaresc", unul din tipurile nemuritoare ale romanului. Povestirea la persoana I se mai întîlnește apoi frecvent în romanul umoristic (la Fielding, Dickens etc.), predomină în romanul de formare (Keller: *Der grüne Heinrich;* Dickens: *David Copperfield;* Stifter: *Nachsommer* etc.) și, de cînd cu *Werther* de Goethe, a fost folosită mai cu seamă pentru autoprezentarea unor personaje de roman interesante din punctul de vedere psihologic (Benjamin Constant: *Adolphe;* Lamartine: *Raphaël* etc.). Discrepanța dintre perspectiva limitată a povestitorului și amploarea și profunzimea evenimentelor povestite poate produce efecte excepționale, firește, și în roman, după cum am văzut din povestirea lui C. F. Meyer *Der Heilige*. Astfel, de pildă, și în *Le Grand Meaulnes* de Alain Fournier, cititorul trebuie să adauge multe de la el, deoarece perspectiva povestitorului nu este de ajuns. Neclaritățile, și chiar enigmele, care mai rămîn, sînt voite; povestirea la persoana I a fost aleasă evident ca un mijloc care corespunde în toate privințele voinței stilistice a autorului.

Alegerea unui povestitor fictiv în istorisirile indirecte nu este decît o accentuare a situației primare a oricărei narări, adică a triadei alcătuite din: povestitor, lucru povestit, public, —prezentă în orice operă a artei narative. Raportul dintre povestitor, pe de o parte, și public și evenimente pe de alta, se numește ATITUDINE NARATIVĂ. Sesizarea ei justă este de cea mai mare importanță pentru înțelegerea

unei opere. Atitudinea narativă pe care o adoptă un autor se află în cea mai intimă corelație cu problema stilistică, așa încît despre ea vom avea prilejul să mai vorbim. Aici discutăm despre problemele tehnice concrete pe care le conține.

În poziția față de public, ca un prim aspect al atitudinii narative, sînt posibile mari diferențieri. Fiecare povestitor are o poziție față de publicul său, chiar și atunci cînd n-o manifestă clar. La urma urmei, și-ar rata misiunea, dacă n-ar izbuti să-și captiveze auditoriul într-un fel sau altul și să-i trezească interesul pentru ceea ce are de povestit. Și nu trebuie să folosească neapărat mijloacele drastice ale romanului foileton, care se întrerupe în momentele de maximă încordare, amînînd continuarea pentru numărul viitor, — tehnica bine cunoscută a romanului de ziar sau de revistă.

În funcție de poziția față de public se și diferențiază cîteva forme ale artei narative. Se poate spune că în romane, povestiri, nuvele etc., povestitorul se află de obicei pe unul și același plan cu publicul său. Îndeosebi în arta narativă burgheză a secolului al XIX-lea predomină în largă măsură strădania de a realiza cea mai mică distanță cu putință față de cititor și cea mai strînsă intimitate cu el. Sînt cunoscute apostrofele devenite celebre către „iubitul cititor" și mijloacele tehnice folosite pentru a accentua această intimitate: alocuțiunile, conversațiile cu cititorul în timpul narării, dialogul început încă din prefață. În aceeași direcție operează excluderea categorică a marii mase: povestirea se adresează unui număr restrîns de suflete cu aceeași structură afectivă. Machado de Assis, cel mai de seamă romancier brazilian de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, contează, în capodopera sa *Memóiras Pósthumas de Braz Cubas*, numai pe zece cititori, cărora li se adresează pe alocuri individual. În sfîrșit, povestitorul din *Chronik der Sperlingsgasse* de Raabe își așterne pe hîrtie amintirile numai pentru sine.

Faptul că romancierii acestei epoci se gîndesc la un public cu totul special explică și trăsătura stilistică prezentă atît de frecvent la ei: înclinarea spre citat sau spre aluzia literară. Adeseori chiar și titlurile, ele singure, sînt concludente cu privire la atitudinea narativă, ca și la publicul vizat. În Germania, au fost exploatați frecvent în acest scop Goethe și

Schiller (Heyse: *Über allen Gipfeln;* Spielhagen: *Problematische Naturen* etc.); în Anglia, printre alte opere, *Pilgrim's Progress* de Bunyan se dovedește a fi un bun cultural comun (Thackeray: *Vanity Fair;* titlurile primelor romane ale lui Th. Hardy sînt luate din Shakespeare *[Under the Greenwood Tree]* și din Gray *[Far from the Madding Crowd];* mai tîrziu, Hardy a renunțat la această tehnică).

În epopee, atitudinea povestitorului față de public este cu totul de alt tip. Cînd Goethe și Schiller au încercat să-și clarifice ideile cu privire la deosebirile esențiale dintre teatru și epopee *(Über epische und dramatische Dichtung)*, au definit modul de expunere al teatrului ca „întru totul prezent", iar cel al epopeii ca „întru totul trecut". Pe autorul epic l-au înfățișat cu chipul rapsodului, care, ca „om înțelept", „cuprinde cu privirea, plină de calmă seninătate, cele întîmplate". Publicului nu i se înfățișează personal, ci recită „de după o perdea". Într-adevăr, pentru modalitatea epică de prezentare este caracteristic faptul că povestitorul are un punct de vedere superior celui al publicului. El vorbește ca rapsod, ca *vates*, ca inițiat, ca și cum prin el li se adresează oamenilor vocea muzelor. Ca ton, rezultă astfel o anumită demnitate și solemnitate, un fel de „cîntare". De obicei, în versurile introductive ale epopeilor se subliniază categoric acest lucru. În general pentru începutul epopeilor s-a stabilit o tradiție solidă. Tehnica folosită de antici a devenit model: în primele versuri a fost enunțată tema unitară (un semn al privirii sinoptice atotcuprinzătoare), s-a prezentat povestitorul *(propositio)* și a fost stabilită înălțimea tonului:

Menin aeide, Thea ... (Homer)

Arma virumque cano ... (Vergiliu)

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto ... (Ariosto)

As armas e os Barões assinalados ...
Cantando espalharei ... (Camões)

Of Man's first disobedience ...
Sing, Heavenly Muse ... (Milton)

Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschheit
Erlösung ... (Klopstock) [21]

Calma seninătate cu care recită autorul epic provine din al doilea aspect al atitudinii narative, anume din poziția povestitorului față de obiectul său. Ca expresie a distanței mari pînă la cele povestite și a privirii sinoptice complete s-a dezvoltat tocmai în epopee o trăsătură stilistică (am putea vorbi și despre o metodă), care poate fi găsită cu siguranță și în alte povestiri, tocmai ca simptom al atotcunoașterii naratorului: ANTICIPAREA. În sine s-ar putea crede că, prin anticiparea întîmplărilor viitoare se anihilează încordarea produsă de desfășurarea lor, încordare de care povestitorul are însă nevoie și pe care tocmai vrea s-o provoace. Într-adevăr, un roman polițist nu prea ar mai merita să fie citit dacă la început ar fi anticipat sfîrșitul; în principiu, romanele polițiste nu fac parte din literatura care poate fi recitită și pe care vrem s-o recitim. Dar încordările artei narative nu sînt atît de evident materializate încît să sufere de pe urma unei cunoașteri sumare a deznodămîntului. Dintr-o cercetare mai precisă a tehnicii anticipării reiese că, de cele mai multe ori, vălul nu este ridicat decît puțin și într-o singură parte. Rezultatul este că încordarea privitoare la felul în care se vor petrece lucrurile și la căile desfășurării acțiunii abia se intensifică. Deseori, anticipările nu merg decît pînă la finalurile unor faze, nu pînă la sfîrșitul întregii opere, așa încît cititorul este călăuzit de la un capitol la altul, iar anticipările contribuie în același timp la închegarea ansamblului. Mai trebuie urmărit încă ceva: dacă anticipările se referă la desfășurarea acțiunii sau la ceva în legătură cu conținutul, respectiv cu atmosfera. Nu sînt rare cazurile în care povestitorul

[21] Cîntă mînia, zeiță ... (gr. v.) // Cînt luptele și bărbații ... (lat.) // Doamnele, cavalerii, luptele, iubirile, / Curteniile, faptele îndrăznețe le cînt ... (it.) // Luptelor și bărbaților faimoși ... / Cîntînd le voi duce vestea ... (port.) // A omului primă neascultare ... / Cîntă, divină muză ... (engl.) // Cîntă, suflet nemuritor, mîntuirea omenirii păcătoase ... (germ.)

creează numai dispozițiile sufletești pentru ceea ce va urma. Funcția cea mai importantă pe care o îndeplinesc anticipările este însă să creeze un sentiment viu al unității și armoniei lumii poetice. În viața cotidiană difuză, la multe lucruri nu participăm sufletește pe deplin, deoarece știm că nu vom afla continuarea și rezolvarea lor. Omul pe care l-am cunoscut la drum și care ne vorbește despre grijile, intențiile și perspectivele sale, va dispărea pentru totdeauna din ochii noștri la prima stație. Anticipările în literatură dau cititorului deplina siguranță că lumea operei respective nu este amorfă și difuză și că o deplină solidarizare sufletească cu personajele și cu pățaniile lor nu rămîne nerăsplătită. O funcție subsidiară a anticipării este, în sfîrșit, să contribuie la credibilizarea celor povestite.

Cercetarea anticipării într-o operă va fi de mare importanță pentru justa înțelegere și pentru clarificare; totodată, avem aici de-a face cu o problemă care ne introduce în esența literaturii în general și care deci prezintă interes pentru știința literaturii. Cercetătorul maghiar Eugen Gerlötei, care a dedicat anticipării mai multe lucrări generale și speciale, a dat studiului său *Die Vorausdeutung in der Dichtung* (Helicon, vol. II, fasc. 1) subtitlul: „Germenii unei concepții despre viața literaturii".

Urmăm în primul rînd căile care duc de la anticipare la complexul de probleme al TRATĂRII TIMPULUI. Nu numai autorul de epopei, ci povestitorul în general și în principiu își consideră obiectul ca pe un obiect trecut. Această părere a fost uneori contestată în ceea ce privește romanele și povestirile, dar nu prea pe bună dreptate. Există, desigur, povestiri care suprimă preteritul ca timp al narării și relatează totul la prezent. Cititorul devine astfel spectatorul unei piese în curs de desfășurare. Este însă incontestabil că astfel de cărți nu-și produc efectul dorit, ci mai degrabă devin supărătoare, din pricina agresivității lor permanente. Un asemenea amestec de epic și dramatic nu satisface. În schimb, săritura ocazională în „prezentul istoric", produce, firește, un efect extrem de însuflețitor și de înviorător. Knut Hamsun a obținut cu această tehnică efecte magistrale.

Într-o direcție întrucîtva diferită se îndreaptă încercările de a da uitării un șir de evenimente din trecut, făcînd ca povestirea să se miște într-o succesiune cronologică reală, ca timpul obiectiv și timpul poetic să coincidă, mai mult sau mai puțin. Cel mai cunoscut experiment din epoca noastră este *Ulysses* de James Joyce, a cărui lectură durează cam tot atîta cît evenimentele relatate. Ceva asemănător au mai încercat unii și anterior, de pildă Albrecht Schaeffer la începutul cărții sale *Helianth* sau Spitteler în *Conrad der Leutnant*. Dar în cazul operelor voluminoase, acest paralelism devine imposibil, deoarece nici un om nu poate citi 24 de ore în șir. Am ajunge în cele din urmă la absurdități, dacă am vrea să păstrăm în mod consecvent sincronizarea și să-i acordăm de pildă eroului romanului un răgaz de odihnă în timpul nopții, în presupunerea că și cititorul se duce la culcare, pentru ca în dimineața următoare lectura să continue odată cu micul dejun al amîndurora. Numai un naturalism extravagant poate să creadă că în felul acesta se cîștigă ceva și să nege că tocmai esența artei este prejudiciată în modul cel mai grav. Fiecare cititor se identifică (și trebuie să se identifice) în așa măsură cu lumea proprie a unei opere de artă, încît nu măsoară precis scurgerea timpului după scurgerea lui obiectivă. Ne lăsăm în seama măsurării timpului pe care vrea să ne-o impună autorul și, dacă acesta își cunoaște cum trebuie meseria, ne-o și impune efectiv. Îi îngăduim, — în ciuda lui Lessing, — să piardă cîtva timp ca să ne descrie unele situații: atunci timpul stă pentru noi, într-un fel, pe loc. Pe de altă parte, îl urmăm pe autor în zborul lui peste intervale de timp mai lungi, atunci cînd recuperează întîrzierile. Configurarea timpului și tehnica ei este un domeniu, ce-i drept, dificil, dar fertil, pentru cercetarea operelor de artă. Povestitorul, firește, nu este suveran; configurarea specială a timpului într-o operă de artă se desfășoară pe solul concepției omenești generale despre timp. Un erou care, cu trecerea anilor, ar tot întineri mereu, nu poate exista decît în basm, acesta avînd, dintre toate formele narative, cea mai liberă concepție despre timp. Dar există și cazuri mai puțin crase. În *Cîntul Nibelungilor*, acțiunea se întinde pe cîteva decenii. Totuși, cititorul capitolelor finale nu are impresia

că personajele au îmbătrînit în mod corespunzător. Unii cercetători, încercînd să dea acestei constatări interpretări raționaliste, au emis părerea că vorbele și faptele Kriemhildei, de la sfîrșitul epopeii, ar mai putea fi atribuite totuși unei femei mai vîrstnice, pline de temperament. La un alt personaj, o asemenea explicație nu este cu putință, lucru pentru care i s-au adus autorului critici aspre: Giselher, fratele Kriemhildei, rămîne de-a lungul întregii epopei „cel tînăr" și mai este încă și în luptele finale tot adolescent, ca atunci cînd am făcut cunoștință cu el. [25] Este deci vorba de cu totul altceva decît de un pui de somn al lui Homer, așa încît apare necesitatea de a cerceta mai întîi în mod sistematic concepția despre timp și configurarea lui în *Cîntecul Nibelungilor*. Se prea poate ca distanța de la care autorul povestește și privește să fie atît de mare și să se apropie atît de mult de *sub specie aeternitatis*, încît întinderea în timp a șirului de evenimente să nu mai aibă importanță și să rămînă un simplu accident exterior. Critica n-ar trebui să se miște, în principiu, decît înlăuntrul configurării timpului operei, devenind suspectă dacă extrage amănunte și le măsoară cu unitatea de măsură a timpului nostru obiectiv. Totodată pare că aici se dezvăluie ceva din legitatea specifică a categoriei „epopee". Pentru noi, nici Ahile, nici Odiseu, nici Vasco da Gama nu îmbătrînesc. Viziunea sub aspectul veșniciei pare să fie o caracteristică a epopeii în general.

În principiu și tocmai ca urmare a situației primare a narării, povestitorul dispune de libertăți și posibilități mult mai mari decît dramaturgul. Absolut hotărîtoare cu privire la stilul unei opere narative este măsura în care autorul ei face uz de ele. Spre deosebire de dramaturg, povestitorul nu este legat de o succesiune strictă și nu este nevoit să-și pună evenimentele sub dominația unui timp care se scurge necontenit și inexorabil, așa cum este nevoit să și le pună dramaturgul. Un exemplu celebru poate ilustra deosebirea. În scena a VIII-a a actului al V-lea din *Don Carlos* de Schiller, este

[25] Problema posibilei neconcordanțe dintre vîrsta fizică și cea literară a unui personaj a fost tratată alegoric de către Oscar Wilde în *Portretul lui Dorian Grey*.

aproape miezul nopții, așa încît clipa convenită, în care Don Carlos urmează s-o întîlnească pe regină, este și ea foarte apropiată, dar mai vin abia două scene lungi și importante, pînă să intre Don Carlos, în scena a XI-a, în camera reginei, — ceea ce constituie un defect tehnic al piesei. În plus, autorul însuși a pus toate aceste scene sub bătaia orologiului, așa încît spectatorul nu poate participa la dilatarea timpului. Un defect tehnic asemănător se găsește în actul al II-lea din *El saber puede danăr* de Lope de Vega. Într-o scenă, Carlos are un duel simulat cu un prieten, pentru ca să-și creeze astfel posibilitatea de a intra în casa Celiei. Scena următoare ne duce în interiorul casei, unde Celia stă de vorbă o bună bucată de vreme cu alții, pînă ce se aude de afară zgomotul duelului, — terminat în scena precedentă, — și apoi Carlos intră. Aici, timpul este chiar întors înapoi, ceea ce Lope își permite și în *El Alcalde mayor*, unde bate ora zece de două ori.

În schimb, Sterne, în *Tristram Shandy*, cînd pune un personaj să bată la ușă, dar îl face să intre abia cu cîteva capitole mai departe, are tot dreptul să-și permită această libertate a narării. El scoate chiar, în general (și ca cel dintîi în istoria artei romanului), efectele cele mai originale din faptul că încurcă în mod conștient între ele timpul obiectiv al lumii sale povestite, trăirea subiectivă în timp a personajelor sale, timpul obiectiv al cititorului și în sfîrșit ordinea cronologică în care se găsește el ca scriitor (dar și atunci, făcînd diferențieri între Tristram Shandy și Lawrence Sterne). Pentru atitudinea narativă a lui Sterne sînt caracteristice încheierile de capitole în felul acestora: *Imagine to yourself; — but this had better begin a new chapter (II, 8); what business Stevinus had in this affair —, is the greatest problem of all: — It shall be solved —, but not in the next chapter (II, 10)*.[26] Iar înlăuntrul capitolelor este tipic pentru Sterne următorul procedeu: își întrerupe povestirea sau o vorbire directă printr-o reflecție,

[26] Închipuiește-ți; — dar cu asta ar fi mai bine să încep un nou capitol;// ce treabă avea Stevinus în afacerea asta, — este problema cea mai importantă din toate: — Ar trebui rezolvată —, dar nu în capitolul următor // (engl.).

o explicație etc., pentru a o continua după cîteva clipe exact din același loc. Iată un exemplu din *Sentimental Journey:*

Pray, Madame, said I, have the goodness to tell me which way I must turn to go to the Opera comique: — Most willingly, Monsieur, said she, laying aside her work —

I had given a cast with my eye into half a dozen shops as I came along in search of a face not likely to be disordered by such an interruption: till, at last, this hitting my fancy, I had walked in.

She was working a pair of ruffles as she sat in a low chair on the far side of the shop facing the door —

— Très volontiers; most willingly, said she, laying her work down upon a chair next her, and rising up ... [27]

Într-o manieră semi-umoristică, Sterne face, în repetate rînduri, împreună cu cititorul, reflecții cu privire la configurarea timpului în povestire (de pildă: *Tristram Shandy*, II, 19), așa cum mai făcuse înaintea sa Fielding în *Tom Jones* și cum au continuat după el Dickens, Raabe, Thomas Mann ș.a. Și dacă întoarcerea înapoi a timpului, pentru a prelua un alt tronson al acțiunii, a apărut în teatru ca defect, în arta narativă găsim la tot pasul cazuri în care povestitorul a pus, și cu deplină îndreptățire, aceeași întîmplare în două sau chiar mai multe șiruri temporale (Smolett, *Humphrey Clinker;* la Henry James, Joseph Conrad ș.a., această TEHNICĂ „POINT-DE-VUE" [28] a devenit cel mai important semnalment stilistic). În povestirea *Der Naturfreund* din *Die Straussenfedern*, Tieck a redat în chip fermecător evenimentele mai multor zile, în scrisori scrise simultan de cei doi eroi principali.

---

[27] *Madame*, zisei, vă rog să aveți bunătatea să-mi spuneți pe unde trebuie s-o iau ca să ajung la *Opéra comique;* — Cu cea mai mare plăcere, *Monsieur*, zise ea, punîndu-și deoparte lucrul de mînă — / Îmi aruncasem privirile prin cîteva magazine, tot umblînd în căutarea unei mutre care să nu pară stingherită de o asemenea întrerupere; pînă cînd, în cele din urmă, aceasta îmi izbi imaginația, așa încît intrai. / Lucra la o pereche de manșete de dantelă, stînd pe un scaun scund, în fundul magazinului, cu fața spre ușă — / — *Très volontiers;* cu cea mai mare plăcere, zise ea, punîndu-și lucrul de mînă pe un scaun de lîngă ea, și sculîndu-se în picioare ... (engl.)

[28] Punct de vedere (fr.).

Libertatea povestitorului se exprimă de cele mai multe ori chiar și în faptul că inversează ordinea cronologică. Încă din Antichitate, romanul folosea procedeul acesta: începea cu o situație palpitantă și apoi, mergînd înapoi, dădea treptat la iveală firele care duseseră într-acolo. În *Călătoriile etiopiene* de Heliodor, operă care a exercitat în istoria romanului occidental influențe dintre cele mai durabile, tehnica stratificării celor două serii, — desfășurarea actuală și istoria premergătoare, — este dusă la cel mai înalt nivel artistic. Abia la sfîrșitul cărții a V-a, adică la mijlocul romanului, se clarifică trecutul; dar nici de aici înainte, povestirea nu se îndreaptă tot timpul către final. Jean Paul a dat ulterior, în lucrarea sa *Vorschule der Ästhetik*, la „Reguli și indicații pentru romancieri", sfatul următor: *„Umringt nicht die Wiege eures Helden mit gesamter Lesewelt ... Wir wollen den Helden sofort mehrere Fuss hoch sehen; erst darauf könnt ihr einige Reliquien aus der Kindestube nachholen, weil nicht die Reliquie den Mann, sondern er sie bedeutend macht."* [29] Epopeea lucrează și ea foarte intens cu inversiunea cronologică a evenimentelor; să ne gîndim numai la *Odiseea* sau la *Lusiada*. Aici, părțile, care, deși anterioare cronologic, sînt totuși comunicate mai tîrziu, au absolut aceeași densitate și vigoare, deoarece modul de prezentare (ca povestire) este același. Dramaturgului, acest procedeu îi este, în principiu, interzis. Dacă facem abstracție de cazurile prezentate ca vise etc., în care evenimente din trecut devin nemijlocit acțiune scenică, în teatru are loc, la evocarea unor întîmplări din trecut, o schimbare a formei de prezentare: trecutul nu poate prinde viață printr-o prezentare dramatică, ci numai printr-o relatare (epică) sau prin orice alt soi de comunicare, dar în orice caz numai cu ajutorul cuvîntului narativ.

Dintre toate formele artei narative, nuvela se dovedește din nou a fi ruda cea mai apropiată a piesei de teatru, deoarece urmează, cel puțin cu începere dintr-o anumită clipă, direcția longitudinală rectilinie. În *Erdbeben in Chili* de Kleist, prima

[29] Nu înconjurați leagănul eroului vostru cu întreaga lume a cititorilor ... Să-l vedem mai întîi pe erou că are o înălțime de cîteva picioare; abia după aceea puteți lua din camera copilului unele relicve, pentru că nu relicva îl face pe om important, ci el o face pe ea importantă. (germ.)

frază îl introduce pe cititor în prezentul narativ. Întregul trecut este relatat, începînd cu fraza a doua, mai întîi la timpul mai-mult-ca-perfect (care dă apoi în imperfect), pînă cînd, după nici două pagini, se restabilește înlănțuirea verbală cu prima frază și evenimentele pot naviga acum vijelios înainte. În *Die Marquise von O.*, tehnica este mai meșteșugită, întrucît Kleist anticipează cu prima frază o fază depărtată a evenimentelor. Pe o pagină urmează iarăși, ca o relatare densă, trecutul, apoi începe povestirea propriu-zisă, care, în opoziție cu trecutul, este istorisită de pe o poziție apropiată de unul din evenimente. Se povestește ceva mai mult de jumătate din nuvelă pînă să se ajungă la situația din prima frază, care reprezintă, într-o anumită măsură, punctul static din centrul unui ciclon.

Libertatea povestitorului în tratarea timpului se află în cea mai strînsă corelație cu vasta lui viziune de ansamblu și cu „atotștiința" lui. Atotștiința, firește, nu este însă un semnalment propriu oricărui povestitor. Cînd C. F. Meyer a ales ca povestitor un simplu arbaletier, a renunțat astfel în mod conștient la atotștiință și a scos efecte deosebite tocmai din mărginirea lui intelectuală.

Această situație creează o problemă, care a atras în ultimii ani tot mai mult atenția cercetătorilor: problema PERSPECTIVEI în arta narativă. Timp de o clipă părea că, prin analogie cu unitățile dramatice (de acțiune, de timp și de loc), s-a găsit acum o unitate epică în unitatea perspectivei. (Dealtfel, și în teatru există „perspectivă". În primul rînd în sens exterior: perspectiva spectatorului medieval, care se plimbă în jurul scenei simultane, este diferită de cea a spectatorului modern, a cărui perspectivă este fixată printr-un anumit fotoliu din sală. Dar perspectivă există și într-un sens mai profund, iarăși ca manifestare a voinței stilistice. De perspectiva aleasă depinde ce scenă își alege din fabulația sa un dramaturg în vederea reprezentării. Dacă Racine, de pildă, înfățișează mai cu seamă spațiul interior sufletesc al personajelor sale, conflictele, situațiile, luptele lor, iar Corneille de preferință momente pline de hotărîri și acțiuni, aflate pe scena coexistenței umane, din care cauză aici sînt de obicei prezente fizic un număr mai mare de personaje,

cauza este diferențierea perspectivei interioare. Prin cercetarea unor piese cu același subiect se pot determina cu ușurință asemenea deosebiri).

Cuvîntul „perspectivă" este luat din pictură. Acolo ne-ar produce în general o impresie supărătoare dacă pictorul ar amesteca perspective diferite. Prin această afirmație nu vrem să spunem că un tablou trebuie să respecte perspectiva matematică; el o poate avea pe a sa proprie, după cum și ochiul omenesc o are pe a sa proprie: un om la cincizeci de metri depărtare ni se pare mai mare decît este în realitate, luat strict perspectivic. Un caz limită, celebru și mult discutat, este peisajul lui Rubens cu cele două umbre (cu alte cuvinte: cu două surse de lumină diferite); într-o convorbire cu Eckermann (din 18 aprilie 1827), Goethe și-a exprimat, în legătură cu acest tablou, unele idei despre esența artei, care îi erau aproape de inimă.

Necesitatea unei perspective unitare, alegerea unui punct de vedere optic fix, a fost acentuată în modul cel mai energic de către impresionism. Și a fost și urmarea unui naturalism consecvent, dacă s-a formulat o clipă condiția ca o povestire să respecte și ea o perspectivă unitară și să fie narată tot timpul din același punct de vedere. Dar o asemenea teorie unilaterală își pierde legătura cu arta. Căci literatura vie, și tocmai în capodoperele sale, se comportă cu totul altfel. Cercetările efectuate pe operele lui Dickens, Tolstoi, Dostoievski și alții au dovedit repede că autorii nu-și mențin cîtuși de puțin punctul de vedere inițial, ca de pildă cel al atotștiinței, cel al privirii numai din afară, cel al cunoașterii parțiale a faptelor, sau cel plasat chiar în personaje. Se poate foarte bine ca un tip de perspectivă să dețină conducerea, dar în principiu pot fi adoptate într-o povestire la persoana a III-a punctele de vedere cele mai diferite. Avem de-a face cu un defect tehnic numai dacă în cadrul unei scene sau al unui capitol cu perspectivă stabilită, aceasta se schimbă în mod nejustificat. Să presupunem, de exemplu, că un povestitor și-a plasat punctul de vedere lîngă un grup de oameni, care urmăresc de departe un călăreț: „îl văzură îndreptîndu-se la pas spre un țăran care ara. Timid și cu vocea scăzută îl întrebă dacă poate găsi adăpost în casa lui timp de cîteva zile.

Țăranul păru să-i fi dat un răspuns negativ deoarece călărețul își întoarse șovăind calul și-și văzu de drum." Dacă a fost ales punctul de vedere al observatorului care privește de afară și anume de departe, atunci este o greșeală de perspectivă dacă povestitorul cunoaște subit conținutul și tonul unor cuvinte rostite cu voce slabă, adică dacă sare în apropierea interlocutorilor, pentru a se întoarce apoi, la fel de subit în punctul de observație inițial.

Nu dispunem deocamdată de un număr suficient de cercetări temeinice ale perspectivei, într-o operă, la un autor, pentru un gen etc. Se pare că în epopee, punctul de vedere al atotștiinței este cel adecvat, după cum ne face să bănuim din capul locului evocarea muzei inspiratoare. Pe de altă parte, nuvela alege de preferință punctul de vedere al observatorului care privește de afară; în perspectiva ei, nuvela este structurată mai unitar și mai clar decît romanul.

Printr-o speculare ingenioasă a schimbării de perspectivă, autorul epic poate obține cele mai formidabile efecte. Astfel, un artificiu preferat de unii povestitori moderni (pe care, dealtfel, îl folosesc și unii nuveliști), este să scoată în relief anumite personaje față de mediul lor, privindu-le numai de afară și în plus într-o lumină difuză, în timp ce celelalte personaje sînt înfățișate din perspectiva atotștiinței. În felul acesta, acele personaje anumite sînt investite și înconjurate de ceva misterios, irațional, care îl ține pe cititor într-o continuă încordare și totodată îl îndeamnă să pătrundă din proprie inițiativă în adînc. Un exemplu este Irene, principalul personaj feminin din *Foryste Saga* de Galsworthy. Irene devine vizibilă, cel puțin în prima parte, aproape exclusiv prin ochii celorlalte personaje, așa încît are în ea ceva enigmatic și demonic, cu atît mai mult cu cît atitudinile față de ea și părerile referitoare la ea diferă considerabil. Irene apare ca o ființă ciudată în lumea Forsyte-ilor, care sînt întru totul transparenți. Cît de conștient a mînuit autorul diferitele perspective, reiese dintr-o observație a prefeței: „Personajul Irene, care, după cum a observat cititorul, nu poate fi imaginat decît aproape exclusiv prin sentimentele altora, este o întruchipare a frumuseții uluitoare, care acționează asupra unei lumi a posesiunii." Ludwig Tügel a folosit o tehnică asemănătoare

pentru „femeia tînără" din povestirea sa *Die See mit ihren langen Armen*.

În *Im Sonnenschein* de Storm se găsește alt procedeu: aici, toate personajele sînt văzute de afară, ceea ce duce la locuțiunile atît de agreate de Storm: „părea că ..." sau „cu expresia unui ...". Numai cu tînărul nepot facem cunoștință și pe dinăuntru. Dealtfel, nepotul nu este decît observator, așa încît, din punctul de vedere artistic, prin această diferențiere nu se cîștigă nimic; ea servește mai degrabă numai ca să atragă atenția că nepotul este identic cu povestitorul (și cu autorul): în amintirile sale din copilărie, Storm a relatat întîmplările care alcătuiesc materia povestirii. Faptul că s-a înfățișat „pe sine însuși ca pe persoana a III-a" se datorează împrejurării „că a simțit nevoia să umple cu propria sa închipuire lacunele evenimentului trăit", după cum a mărturisit Storm în alt context *(Ein grünes Blatt)*.

Vom ilustra cu încă un exemplu ce efecte se pot obține printr-o exploatare dibace a perspectivelor. Să presupunem că un povestitor vrea să descrie imaginea străzii unei metropole seara, cu forfota ei de oameni, cu traficul ei, cu vitrinele ei iluminate și ispititoare etc. Povestitorul vrea să dea, într-un fel sau altul, o înfățișare concretă spațiului. Ar putea face acest lucru ca povestitor dintr-o perspectivă „atotștiutoare". Ar rezulta, în cazul unei concretizări depline, o descriere cu valoare intrinsecă, așa cum am cunoscut-o din *Münchhausen* de Immermann. Acolo era vorba de unul din cele două locuri importante și permanente ale desfășurării romanului, așa încît separarea descrierii apare ca deplin justificată. La imaginea metropolei s-ar putea întîmpla lesne ca o asemenea valoare intrinsecă să nu se justifice, ca tocmai scoaterea în evidență și statica să nu corespundă intențiilor povestitorului. Din punctul de vedere al atotștiinței, rezolvarea problemei ar fi dificilă, și probabil că o comparare a rezultatului cu cea dintîi descriere — din cîte există în limba germană — a unei metropole (scrisoarea lui Lichtenberg, din Kew, datată 10 ianuarie 1775, cu descrierea Londrei) ar fi prea puțin avantajoasă pentru cele moderne. Descrierea lui Lichtenberg produce un efect atît de viu, deoarece este povestită din perspectiva precisă a plimbărețului în străinătate. Astfel, și

plănuita noastră imagine a metropolei ar deveni mult mai vie și mai pregnantă dacă povestitorul ar renunța la atotștiința sa și ar muta perspectiva într-un personaj, un străin, un flămînd, un om îmbogățit subit, sau în orice alt personaj, asupra căruia acționează acum spațiul. Totodată s-ar mai cîștiga încă ceva, și anume ceva de o importanță deloc neglijabilă pentru povestire: pluralitatea de straturi. Tocmai dacă nu s-ar alege ca narator personajul principal, care ar atrage spre sine întreaga atenție, în spatele impresiilor „personale" s-ar înălța spațiul în particularitatea lui, ceea ce, după cum am presupus, urmărea povestitorul.

Cam tot așa se pot petrece lucrurile și cu evenimentele. Prin plasarea perspectivei într-un personaj secundar se poate obține o înviorătoare pluralitate de straturi, care, în comparație cu plasarea perspectivei în personajul principal (sau cu alegerea punctului de vedere al atotștiinței) nu ar produce decît efecte plate (cf. *Das Fräulein von Scuderi* de E.T.A. Hoffmann). C. F. Meyer a realizat un artificiu tehnic magistral cînd a înfățișat *Die Füsse im Feuer* nu dinspre gentilom, personajul principal propriu-zis, ci dinspre „obiect", adică dinspre călăreț. În povestirile la persoana I, această tehnică este folosită foarte frecvent, lucru lesne de înțeles. Ca exemplu mai recent, în care toate avantajele ei apar cu claritate, citățm *Der gefrorene Dionysos* de Stefan Andres.

Cercetarea perspectivei mai promite și alte clarificări valoroase. Nu numai pentru opera izolată, ci și pentru limbajul epic în general și pentru speciile genului epic.

Partea a doua

NOȚIUNILE FUNDAMENTALE ALE SINTEZEI

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul VII

CONȚINUTUL

1. Interpretarea făcută de către autor

Alexandre Herculano (1810—1877), care este socotit, pe lîngă Almeida Garett, ctitorul „romantismului" portughez, a publicat în anul 1844 romanul istoric de mare succes *Eurico*, în care descrie epoca prăbușirii domniei vizigote sub iureșul maurilor. Cel ce se pregătește să citească romanul găsește la început cîteva pagini, care nu fac parte din povestire, dar din carte da. Într-o „prefață", autorul i se adresează direct cititorului și îi spune cum a ajuns să scrie această carte și ce este ea de fapt. Acolo se află fraza: „Din ideea celibatului religios, din inevitabilele lui consecințe și din puținele urme pe care ele le-au lăsat și pe care le-am descoperit în datinile monastice, a rezultat cartea de față." Ne dăm seama de ce a scris autorul această frază: ca să-i ușureze cititorului înțelegerea romanului. El face mărturisirea indicînd unitatea de sens, centrul spiritual, la care se raportează totul. IDEEA menționată nu este ceva static și fix, ci ceva neliniștitor și discutabil; ea l-a umplut pe autor încă din tinerețe cu încordarea ei, după cum mărturisește el în prefață. Ea este pentru el o PROBLEMĂ.

Noțiunea de „idee", spre care ne îndrumă astfel un scriitor, este evident o noțiune sintetică din cele mai viguroase. Ideea este sinteza conținutului spiritual. Subiectul, fabulația, motivele, —toate acestea îi sînt subordonate, iar în comparație cu ea nu sînt decît părți componente. Dar înainte de a porni la expunerea mai îndeaproape a acestei noțiuni atît de importante, pe care noțiunile analitice conținutale o semnalează ca fiind punctul lor de reper propriu-zis, mai dăm alte cîteva exemple, în care autorii vorbesc despre ideea unei opere.

După apariția romanului *Madame Bovary* de Flaubert, *le Ministère public* [1] a intentat un proces autorului și editorului. Cuvîntarea acuzatorului, *l'avocat impérial* [2], a culminat cu fraza: *„L'oeuvre au fond n'est pas morale"* [3] și *„Je soutiens que le roman de Madame Bovary, envisagé du point de vue philosophique, n'est point moral."* [4]

Lucrurile sînt considerate, și aici, sintetic: este vorba de întreaga carte. Este vorba, și aici, de ceva spiritual, căci spiritualul este privit *du point de vue philosophique* [5]. Dar, evident, nu este vorba de sesizarea unei „idei" în sensul lui Alexandre Herculano, adică în sensul unei probleme. Ci întrucîtva de soluționarea unei probleme, de poziția de pe care a fost scrisă cartea și care se impune minții cititorului. Faptul că nici autorul, nici vreun personaj al romanului nu o condamnă pe eroină, este considerat de către acuzator ca o apologie indirectă a problemei „adulter", adică este pentru el, ca să spunem așa, ideea imorală a cărții. Spre a-l combate, apărătorul a căutat să producă dovada că interpretarea autorului, așa cum i-a comunicat-o el, în mod categoric, este cea justă: *„Il affirme devant vous que la pensée de son livre, depuis la première ligne jusqu'à la dernière, est une pensée morale, religieuse, ... pouvant se traduire par ces mots: l'excitation à la vertu par l'horreur du vice"*. [6] Instanța i-a dat crezare și a recunoscut că romanul are *„un but éminamment moral"* [7]: *„que l'auteur a eu principalement en vue d'exposer les dangers qui résultent d'une éducation non appropriée au milieu dans lequel on doit vivre, et que, poursuivant cette idée, il a montré la femme, personnage principal de son roman, aspirant vers un monde et une société pour lesquels elle n'était pas faite,*

---

[1] Ministerul public (fr.); procuratura.
[2] Avocatul imperial (fr.); procurorul.
[3] Opera în fond nu este morală (fr.).
[4] Susțin că romanul *Doamna Bovary*, privit din punctul de vedere filosofic, nu este deloc moral. (fr.).
[5] Din punctul de vedere filosofic (fr.).
[6] El afirmă în fața dumneavoastră că ideea cărții sale, de la primul pînă la ultimul rînd, este o idee morală, religioasă, ... care se poate traduce prin aceste cuvinte: îndemnul la virtute prin oroarea de viciu (fr.).
[7] Un țel eminamente moral (fr.).

malheureuse de la condition modeste dans laquelle le sort l'aurait placée, oubliant d'abord ses devoirs de mère, manquant ensuite à ses devoirs d'épouse, introduisant successivement dans sa maison l'adultère et la ruine, et finissant misérablement par le suicide, après avoir passé par tous les degrés de la dégradation la plus complète et être descendue jusqu'au vol ..." [8]

După cum vedem, în interpretarea romanului se înfruntă două concepții diametral opuse. Și mai reiese că această diversitate se află în corelație cu o altă diversitate: procurorul citise cartea ca pe o poveste a unui adulter, iar instanța, însușindu-și părerea autorului, a privit-o ca pe povestea unui om care, datorită unor anumite predispoziții și unei anumite educații, intră în conflict cu mediul său.

Chiar dacă dăm acestei condensări a subiectului denumirea de „idee", respectiv de „problemă", deci în sensul lui Alexandre Herculano, ideea din *Madame Bovary* se aseamănă în mod izbitor cu cea a romanului *Der grüne Heinrich* de Gottfried Keller, așa cum a expus-o însuși autorul. În scrisorile sale, Keller are prilejul în repetate rînduri să vorbească despre această chestiune, dar nu folosește cuvîntul „idee", ci „scop" sau „tendință". Citățm un astfel de pasaj: *„Ich hatte die doppelte Tendenz: einesteils zu zeigen, wie wenig Garantie auch ein aufgeklärter und freier Staat, wie der Zürchersche, für die sichere Erziehung des einzelnen darbiete ... und anderenteils den psychischen Prozess in einem reich angelegten Gemüte nachzuweisen, welches mit der sentimental-rationellen Religiosität des heutigen aufgeklärten, aber schwächeren Deismus in die Welt geht und an ihre notwendigen Erscheinungen den willkürlichen und phantastischen Masstab jener wunderlichen*

---

[8] ... că autorul a avut în primul rînd în vedere primejdiile care rezultă dintr-o educație nepotrivită cu mediul în care omul trebuie să trăiască, și că, urmînd această idee, a arătat-o pe femeie, personajul principal al romanului său, ca năzuind spre o lume și o societate pentru care nu era făcută, nefericită din pricina condiției modeste în care o aruncase soarta, uitînd mai întîi de îndatoririle ei de mamă, încălcîndu-și apoi îndatoririle ei de soție, introducînd rînd pe rînd în casa ei adulterul și ruina, și sfîrșind în chip jalnic prin sinucidere, după ce trecuse prin toate treptele degradării celei mai complete și după ce coborîse pînă la furt ... (fr.).

Religiosität legt und darüber zugrunde geht." [9] Deasupra acestei idei, ca unitate de sens a obiectualului, Keller pune, întocmai ca Flaubert, încă o idee cu sensul de rezolvare a problemei, de tendință, de morală. El nu face acest lucru cu prilejul unui proces, ci în scrisoarea în care oferă unui editor lucrarea: „*Die Moral meines Buches ist: dass derjenige, dem es nicht gelingt, die Verhältnisse seiner Person und seiner Familie im Gleichgewicht zu erhalten, auch unbefähigt sei, im staatlichen Leben eine wirksame und ehrenvolle Stellung einzunehmen.*" [10] Keller accentuează în aceeași scrisoare că romanul nu este „*das Resultat eines bloss theoretischen tendenziösen Vorsatzes*" [11], și nici „*ein fades Tendenzbuch*" [12], ci că s-a născut din experiențe de viață proprii. Ideea (ca unitate de sens a tot ceea ce este conținutal-obiectual, precum și ca morală) pare să fi devenit conștientă abia ulterior. Rezultă că sîntem aici în fața altui proces de creație decît la Alexandre Herculano, care, după propria sa declarație, pornise de la problemă. Așa încît înțelegem și faptul că Gottfried Keller se pricepe să indice atît de numeroase „*Nebenzwecke*" [13] ale cărții, că în alte contexte manifestă chiar neîncredere față de ideea unitară și față de forța ei formativă. Și tot așa înțelegem și faptul că Gottfried Keller, în a doua versiune a romanului, a modificat sfîrșitul: eroul nu moare, ci duce o viață liniștită și contemplativă. Această modificare n-a fost, ca în cazul piesei *Nora* de Ibsen și al multor altor opere, o deviere, săvîrșită din considerație față de public; Keller era convins că a realizat „*das freundliche Final*" [14], „*ohne dem Ernste der*

[9] Aveam dubla tendință: pe de o parte să arăt cît de puține garanții oferă chiar un stat luminat și liber, ca cel al Zürich-ului, pentru educația sigură a individului, ... iar pe de altă parte să înfățișez procesul psihic al unei minți bogat înzestrate, care pornește în lume cu religiozitatea sentimental-rațională a deismului actual, luminat, dar mai slab, și care aplică fenomenelor necesare ale lumii unitatea de măsură, arbitrară și fantastică, a acelei ciudate religiozități, din care cauză piere. (germ.)

[10] Morala cărții mele este: că cel ce nu izbutește să-și țină în echilibru raporturile personale și cele ale familiei sale, este și în viața publică incapabil să ocupe o poziție eficientă și onorabilă. (germ.)

[11] Rezultatul unei intenții tendențioase, pur teoretice (germ.).

[12] O anostă carte cu tendință (germ.).

[13] Țeluri subsidiare (germ.).

[14] Finalul fericit (germ.).

urspriinglichen Tendenz Abbruch zu tun"[15]. Unii critici au resimțit finalul nou, firește, ca ruptură: ideea, după ei, impunea moartea eroului. În schimb, alți cititori consideraseră moartea eroului, în prima versiune, ca nefiind cîtuși de puțin convingătoare. Ne dăm seama cîtă importanță are, pentru operă ca și pentru critică, sesizarea și chiar existența ideii.

Ca o mărturie în plus a autorilor cu privire la fenomenul ideii citățm cuvintele cunoscute pe care Goethe i le-a spus în 1827 lui Eckermann: *„Da kommen sie und fragen: welche Idee ich in meinem «Faust» zu verkörpern gesucht? — Als ob ich das selber wüsste und aussprechen könnte! — Vom Himmel durch die Welt zur Hölle — das wäre zur Not etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung. Und ferner, dass der Teufel die Wette verliert und dass ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Besseren aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Szene im besonderen zugrunde liegt. Es hätte auch in der Tat ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im «Faust» zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen!*"[16]

Goethe mai dă, în legătură cu aceste cuvinte, încă o mărturie importantă pentru modul său de a crea: *„Es war im ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir*

---

[15] Fără să rupă cu seriozitatea tendinței inițiale (germ.).

[16] Acum vin ei și mă întreabă: ce idee am căutat eu să întrupez în *Faust?* — Ca și cum eu aș ști acest lucru și l-aș putea exprima! — Din cer prin lume spre iad — asta ar fi la nevoie ceva, dar nu e o idee, ci mersul acțiunii. Și, în continuare, că Diavolul pierde rămășagul și că un om, care năzuiește fără încetare ca din rătăciri grele să se înalțe spre mai bine, poate fi mîntuit, — aceasta este într-adevăr o cugetare bună, eficace și care lămurește cîte ceva, dar nu e o idee care să stea la baza întregului și a fiecărei scene în parte. Ar fi trebuit să rezulte și în realitate un lucru frumos, dacă aș fi vrut să înșir o viață atît de bogată, de pestriță și extrem de variată, așa cum am înfățișat-o în *Faust*, pe firul subțire al unei singure idei care să străbată opera! (germ.)

darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu tun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu ründen und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, dass andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen ... Je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, desto besser ..."[17]

Goethe a recunoscut, o singură dată, în *Die Wahlverwandtschaften*, că a lucrat după o idee, și și-a comparat în repetate rînduri maniera cu cea a lui Schiller, care, după părerea sa, „*zu sehr von der Idee ausgehe*" .[18] Și nu se poate trece cu vederea faptul că, pentru Goethe, în asemenea observații este inclusă implicit și o apreciere. Operele cu o idee lesne sesizabilă și realmente centrală i se par mai puțin poetice decît cele „incomensurabile". Pe noi însă, în contextul de față, trebuie să ne preocupe în primul rînd observația că *Faust* nu are absolut nici un miez spiritual, sesizabil cu mintea, nici o idee pe baza căreia să se organizeze totul.

Există, bineînțeles, și afirmații ale lui Goethe, care nu resping chiar cu totul „ideea" operei sale, și mulți comentatori, urmînd o asemenea sugestie, sînt convinși că în versurile îngerilor

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen" [19]

---

[17] N-a fost deloc felul meu să năzuiesc, ca poet, spre întruparea a ceva abstract. Am primit în adîncul inimii mele impresii, și anume impresii de natură senzorială, vitală, pestriță, variată, așa cum mi le-a oferit o imaginație ageră; și nu aveam de făcut nimic altceva ca poet decît să completez și să desăvîrșesc în mine, în mod artistic, astfel de intuiții și de impresii și, printr-o prezentare vie, să le scot la iveală, așa încît alții să aibă aceleași impresii, cînd ar fi auzit sau citit cele înfățișate de mine ... Cu cît o producție poetică este mai incomensurabilă și pentru minte mai insesizabilă, cu atît mai bine ... (germ.).

[18] Pornește în prea mare măsură de la idee (germ.).

[19] Nobilul mădular / Al lumii duhurilor a fost salvat de cel viclean: / „Pe cel care își dă osteneala străduindu-se fără încetare / Îl putem mîntui." (germ.) — Traducere în versuri: Salvat de rău e duhul / Ce-a străbătut

au găsit exprimată ideea; alții au vrut să pună și versurile imediat următoare:

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen [20]

în centrul ideatic al operei. Unii l-au considerat chiar pe „omul faustic" ca idee, și i-au atribuit acesteia, cu contribuția lui Spengler, valabilitate în afara operei și într-un sens neliterar; pe de altă parte, —într-o carte a lui W. Böhm, intitulată *Faust der Nichtfaustische*, —a fost negată orice legătură a acestei idei cu opera, așa încît disputa în jurul sensului ultim al lui *Faust* rămîne la fel de deschisă și de vie ca și cea din jurul sensului ultim al lui *Hamlet*, al *Regelui Lear*, al lui *Don Quijote*, al epopeilor medievale, al unor poezii simboliste, —ca să citățm numai cîteva exemple, care mențin într-o permanentă tensiune gîndirea, nu numai a „specialiștilor".

Mărturiile autorilor, menționate mai sus, ne-au îngăduit să ne dăm seama că noțiunea sintetică de „idee" nu poate fi utilizată fără rezerve în știința literaturii. Căci mai întîi trebuie să dăm răspuns la cîteva întrebări stringente: există oare în orice operă literară o idee? Și ce se înțelege în general prin „idee"?

S-au și conturat două accepțiuni distincte ale noțiunii. Pe cea dintîi am întîlnit-o la Alexandre Herculano și —pînă la *Faust* —în toate celelalte opere citate. Aici, termenul „idee" desemna unitatea de sens a lumii poetice, plină în sine de neliniștea unei interogații. În *Eurico*, întreaga lume trebuia văzută, după părerea autorului, sub aspectul celibatului; în

---

văzduhul. / Cine cu zel s-a străduit, / Poate să fie mîntuit. (Trad. Lucian Blaga, în Goethe, *Faust*, Editura pentru literatură. București, 1968, vol. II, „Biblioteca pentru toți", nr. 145, p. 372.)

[20] Și dacă la el a luat parte / Chiar și dragostea de sus, / Ceata celor fericiți îi iese înainte / Cu un cordial bunvenit (germ.) — Traducere în versuri: Și dacă dragostea de sus / Ea însăși i s-a-mpărtășit, / L-așteaptă cete îngerești / Cu bucurii nepămîntești. (id., *ibid.*)

Madame Bovary, totul trebuia înțeles cu referire la problema raportului neadecvat dintre un om astfel conformat și educat și mediul său; Keller a indicat o idee asemănătoare pentru romanul său *Der grüne Heinrich*.

Am întîlnit ideea și într-un al doilea sens: cititorul trebuia să resimtă, ca răspuns la problemă, concretizarea literară; ideea era aici o teză morală, sesizabilă cu mintea, și care urma să producă un efect asupra cititorului.

Ne dăm seama de la prima vedere că a fost găsită astfel racordarea cu un mod de a gîndi, care a predominat pînă în secolul al XVIII-lea și potrivit căruia orice operă literară trebuie să îndeplinească o asemenea funcție instructivă. În secolul al XVIII-lea s-a mai cerut încă în unele poetici (Pope, Gottsched) ca procesul de creație să pornească de la o teză morală abstractă și ca autorul să caute apoi subiectul potrivit și, în sfîrșit, să-l prelucreze după regulile artei literare. Exemplele extrase din Flaubert și Keller par să confirme, după toate aparențele, că, oricare ar fi fost concepția, munca literară poate sta în orice caz și la autorii moderni sub imperiul ideii și că posedă în ea însăși magnetul care modelează părțile componente în mod unitar.

Aici se nasc însă îndoieli importante. Keller a negat categoric că ar fi conceput mai întîi ideea. Iar cine îi cunoaște și romanul va admite, eventual, că acesta sugerează ideea: „fă rînduială în tine însuți și în raporturile tale"; dar nu va admite niciodată că această idee este centrul ordonator, formator al operei, așa cum se întîmplă, de pildă, într-un roman al lui Richardson, unde o anumită virtute este dătătoare de formă și sens. Tot așa, orice cititor al romanului *Madame Bovary* va afla cu oarecare surprindere că această carte, de la primul pînă la ultimul rînd, vrea să-i insufle oroarea de viciu și să-i fie *„excitation à la vertu"* [21]. Este destul de limpede că, aici, cuvintele autorului au fost determinate de nevoia de a se apăra în fața instanței judiciare. Iar despre istoria genezei romanului, se știe că Flaubert nu a conceput mai întîi o idee morală, ca să treacă apoi la căutarea subiectului, ci că primul stimulent i-a venit de la o notiță apărută într-un ziar. (Această

[21] Îndemn la virtute (fr.).

explicație, ea singură, nu exclude încă, bineînțeles, posibilitatea ca notița de ziar să fi căzut pe un teren arat de idei, putînd deveni astfel roditoare.)

Este de prisos să ne mai punem întrebarea dacă autorii din secolele care proslăveau principiul *prodesse et delectare*[22] porneau într-adevăr întotdeauna de la o idee morală sau cel puțin dacă în operă este conținut întotdeauna un tîlc moral sesizabil ca centru organizator. Pentru infirmarea acestei teze este de ajuns un singur exemplu: Shakespeare.

Totuși, interpretării îi revine obligația de a ține seama de o asemenea posibilitate și de a-i pune operei întrebări în acest sens. Istoria literaturii mai arată că nici pentru epoci mai tîrzii decît secolul al XVIII-lea nu sînt de prisos astfel de întrebări. Există multe opere care aleg ca idee, în sensul de problemă, de unitate de sens a unui sector obiectiv, o problemă actuală a propriei lor epoci, și care totodată mai dau și o soluție clară a problemei și vor să comunice această soluție cititorului, ca învățătură și chemare, cu scopul de a modifica situația problematică a epocii respective. Unei asemenea literaturi i se dă de obicei denumirea de LITERATURĂ CU TENDINȚĂ.

Istoria literaturii vorbește, de pildă, despre opere în care se predică emanciparea femeii, în care se critică anomalii sociale, politice, religioase, pentru a duce astfel la o schimbare a acelor situații. Există poezii care sînt lozinci versificate. În cele mai multe cazuri, asemenea opere se învechesc repede. Căci în noțiunea de „literatură cu tendință" este cuprinsă tocmai legarea nemijlocită de situații problematice actuale. Desigur, nu se poate trasa întotdeauna o limită precisă, dar atitudinea pur moralizatoare, care vrea să instruiască cu ajutorul unui „roman exemplificator", sau cu ajutorul unei fabule, nu intră în categoria literaturii cu tendință.

Cercetării îi revine sarcina de a examina cu precizie cum stau lucrurile. O clasificare fără echivoc a întregii opere într-o singură categorie va fi adeseori imposibilă. Unele opere fac în primul moment impresia că sînt lucrări cu tendință,

[22] A fi de folos și a desfăta (lat.).

și poate că și autorul le-a vrut astfel, pentru ca apoi, în decursul timpului, să se descopere totuși și posibilitatea de a le citi într-alt fel. *Călătoriile lui Gulliver*, de Swift, sînt un exemplu celebru ; în afară de adevărata literatură cu tendință, *Robinson* și *Don Quijote* sînt cazuri limpezi de mutații radicale ale interpretării conținutului, respectiv a ideii. Pe de altă parte, s-a constatat că romanele lui Zola sînt mai cu tendință sau, să zicem, mai „morale" decît ar fi fost de așteptat după teoria autorului.

Stricta literatură cu tendință contează ca domeniu periferic al literaturii.[23] Căci dacă forța plastică de sugestie a limbii este folosită numai pentru a sublinia gînduri, dacă sarcina ei propriu-zisă rezidă în transmiterea lor, cu scopul unei intervenții în realitate, atunci un asemenea „discurs" se află pe aceeași treaptă cu alte mijloace ale confruntării spirituale. Întrucît în același timp întreaga ei obiectualitate este formată pe baza ideii raționale, deci este construită pe deplin rațional, își pierde „incomensurabilitatea" oricărei opere literare autentice. Totodată, această obiectualitate se devalorizează. Căci nu este decît o construcție auxiliară pentru idee, care există cu totul independent de ea. În felul acesta se suprimă acea corelare reciprocă, ba chiar, în cele din urmă, acea identitate dintre formă și conținut, care este esențială pentru orice artă și despre care vom mai avea prilejul să vorbim mai pe larg. În ce măsură face parte o operă din tipul descris aici, al purei literaturi cu tendință, în ce măsură este prezentă în ea o tendință și în ce măsură tendința a determinat forma, — toate aceste probleme vor fi clarificate printr-o cercetare de la caz la caz.

Pentru munca în domeniul științei literaturii este încă și mai importantă cealaltă noțiune: „ideea", ca neliniștitoare unitate de sens a unei lumi literare. S-a arătat că însuși Goethe a respins această idee pentru *Faust* și că pe lîngă *Faust* mai există în literatura universală multe opere, pentru care dovada convingătoare a unei asemenea unități nu a putut fi făcută. Și totuși, fiecare cititor și fiecare spectator

---

[23] În problema „artă pentru artă" sau „artă cu tendință": cf. eseul lui I. L. Caragiale, intitulat *Cîteva păreri*.

se simte tot mereu atras spre o asemenea încercare. Căci, în definitiv, opera se înfățișează în permanență ca unitate, iar mintea se simte tot mereu îndemnată să găsească centrul spiritual al operei, din care țîșnește tainica ei viață.

2. Sugestiile lui Dilthey

Tocmai în acest loc s-a produs, cu două generații în urmă, o cotitură în știința literaturii și în istoria literaturii. Ea a avut loc în cadrul eliberării așa-numitelor științe ale spiritului din încătușarea lor de metodica științelor naturii. Cînd științele spiritului și-au dat seama de specificitatea lor, o serie de fenomene, precum spiritul, individualitatea, istoria, cultura, forma, sensul, înțelegerea etc. s-au impus atenției, ca tot atîtea întrebări, care cereau un nou răspuns. Dacă cercetarea pozitivistă a literaturii în secolul al XIX-lea se mulțumise cu tratarea problemelor filologice și a fenomenelor analitice și, în strădania ei de a nu înainta decît pe teren absolut sigur, lăsase în mod conștient netratate problemele mai profunde, cu implicații metafizice, ale operei literare, o asemenea limitare părea acum contrară naturii și posibilităților unei științe a spiritului. Filosoful Wilhelm Dilthey a fost acela care, dîndu-și osteneala să dea psihologiei o fundamentare ca știință a spiritului, a încercat, mai mult ca oricare altul, să creeze și bazele unei cercetări literare tot ca știință a spiritului. Tocmai lipsa unui sistem ferm și definitiv și continua proliferare a ideilor originale au făcut din el unul din marii inițiatori.

Pentru Dilthey, literatura era o interpretare a vieții. Pe el îl preocupa tîlcul conținut în opere. Cu toate că un simț artistic dezvoltat, care s-a manifestat mai ales în volumul de eseuri *Das Erlebnis und die Dichtung*, l-a ferit de unilateralități prea accentuate, se simte totuși la el, ca și la discipolii săi, înclinarea de a izola prea mult tîlcul conținut și de a neglija din această cauză celelalte trăsături esențiale ale unei opere literare. Dacă a fost scăpat astfel din vedere caracterul unitar și închegat al operei literare, această pier-

dere a mai sporit și datorită țelurilor pe care Dilthey le socotea ca fiind de importanță capitală pentru știința literaturii. *„Alle meine Werke sind Bruchstücke einer grossen Konfession"* [24] — aceste mult citate cuvinte ale lui Goethe, care au adus cercetării istorico-spirituale tot atîtea prejudicii cîte a adus cercetării stilistice maxima lui Buffon, orientată în aceeași direcție: *„Le style c'est l'homme même"* [25], — păreau să dea cercetătorilor dreptul de a considera opera izolată ca parte și de a găsi noțiunea cu adevărat sintetică a unității abia în PERSONALITATEA AUTORULUI. „Personalitatea" însemna în aceste contexte: concepția despre lume a autorului. În plus, Dilthey vedea în SPIRITUL EPOCII altă noțiune a unității. Despre această metodică nouă, propusă de către Dilthey și atît de importantă pentru istoria literaturii nu putem vorbi aici. Tot așa, și în legătură cu ISTORIA PROBLEMELOR, a cărei metodică a fost formulată în modul cel mai profund și mai cuprinzător de către Rudolf Unger, va trebui să ne mulțumim cu cîteva indicații sumare. Unger vrea să vadă în ce măsură a contribuit opera literară — care este și pentru el interpretare a vieții — la *„den grossen, ewigen Rätsel- und Schicksalsfragen des Daseins"* [26], a căror interpretare plastică alcătuiește *„den Kerngehalt alles Dichtens"* [27]. În această categorie intră problema destinului, a sentimentului religios, a omului și a raportului lui cu natura, a dragostei, a morții; pe lîngă astfel de probleme metafizice, o a doua grupă este alcătuită de problemele social-istorice, precum cultura, familia, statul, societatea, educația, profesia, învățămîntul etc. (Ca al treilea nume trebuie menționat aici cel al lui Emil Ermatinger, care, ce-i drept, în teorie încearcă să aibă o atitudine mai echitabilă față de fenomenul formei — cf. mai cu seamă *Das dichterische Kunstwerk* — și accentuează și caracterul irațional al „ideii" ca termen al științei literaturii, dar pune în centrul interpretării operei de artă tot ideea și concepția

[24] Toate operele mele sînt crîmpeie ale unei mari spovedanii (germ.).
[25] Stilul este omul însuși (fr.).
[26] Marile, eternele probleme enigmatice și destinale ale existenței (germ.).
[27] Miezul conținutului oricărei activități literare (germ.).

despre lume, iar în cercetările proprii și în cele inspirate de el procedează în mod mai raționalist decît mulți alți cercetători.)

Nu încape îndoială că are rost și avem tot dreptul să cercetăm tîlcul conținut într-o operă literară, cu scopul de a-l raporta la punctele de vedere superioare: al concepției despre lume a autorului, al spiritului epocii, al interpretării și continuării problematicii vieții. Minunatele expuneri care au și luat naștere ca urmare a unor asemenea strădanii i-au conferit istoriei literaturii o situație cu adevărat prioritară printre toate specialitățile care lucrează în domeniul istoriei spiritului.

Mai rămîne numai marea întrebare dacă asemenea metode de lucru pot face față pe deplin naturii operei literare. Rudolf Unger admite că trebuie să li se alăture pentru completare altele, ca de pildă cea „estetico-stilistică". O metodă de lucru preocupată tot timpul de tîlcul conținut nu poate acorda prea mare atenție stilului linguistic, sonorității și ritmului etc. Și se înțelege de la sine că este înclinată chiar să procedeze la o selecție strictă a materialului ei: lirica emoțională, versurile cantabile, comediile și literatura comică în general sînt mai neproductive pentru ea decît lirica filosofică și decît piesele de teatru și romanele încărcate cu probleme.

În practică, efortul de a sesiza semnificația conținută într-o anumită operă poate primi ajutor din multe părți. Am văzut mai sus că înșiși autorii se pronunță destul de des despre operele lor literare în scrisori, în convorbiri, precum și în jurnale. Obiceiul lui Alexandre Herculano, de a-și lămuri publicul, în prefață sau la începutul operei, cu privire la ideea călăuzitoare, poate fi considerată ca tipică pentru literatura narativă a secolului al XIX-lea burghez. Un asemenea procedeu se întîlnește, însă, firește, și în alte epoci; este suficient să amintim numai de epopeile medievale. În teatru pot servi unor astfel de scopuri explicative prologurile, epilogurile, introducerile.

Este bine să ne înarmăm cu oarecare neîncredere față de autointerpretările autorilor. Cazul lui Keller și cel al lui Flaubert au arătat limpede cum s-a ajuns ca o anumită împrejurare să determine conținutul interpretării. Chiar și

în scrisori și în convorbiri, declarația se află, conștient sau inconștient, sub influențe străine. H. G. Gräf a adunat în nouă volume mari tot ceea ce a spus *Goethe über seine Dichtungen* [28] în decursul vieții. Nu obținem de aici întotdeauna un ajutor clar pentru interpretare, adesea sîntem încurcați, iar uneori ajungem fără să vrem la impresia că autorul s-a jucat în mod conștient cu interlocutorii săi, aprobînd cele mai diferite interpretări.

Cu toate că interpretarea îndreptată spre tîlcul ultim conținut va ține cu siguranță seama de declarațiile autorilor, ea nu poate lăsa ca ele să-i înlocuiască propria muncă de cercetare. Părerea că autorii sînt interpreții cei mai chemați ai operelor lor este din ce în ce mai contestată. Chiar un autor a spus: *„J'estime qu'une œuvre une fois publiée, l'auteur n'a pas plus d'autorité que qui que ce soit entre ses lecteurs pour interpréter ce qu'il a écrit"* [29] (Paul Valéry în: Fr. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*), iar după părerea lui Hofmannsthal, autorul „nu numai că nu este cel mai chemat, dar este cel mai nechemat" pentru a-și interpreta propria operă.

Pe lîngă mărturiile autorilor s-a vorbit despre ajutorul care vine, pentru interpretarea ideii, chiar din opera respectivă. S-a considerat mai ales că frazele formulate ca sentințe, extrase din context, sînt un material adecvat. Cînd Schiller, în *Die Braut von Messina*, a readus la viață corul antic, i-a dat acestuia în același timp sarcina *„sich über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die grossen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen"* [30]. De aceea, cuvintele finale ale piesei, pe care le rostește corul:

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel grösstes aber ist die Schuld[31]

---

[28] Goethe despre operele sale literare (germ.).

[29] Socotesc că după ce o operă a fost publicată, autorul nu are mai multă autoritate decît oricare dintre cititorii săi pentru a interpreta ceea ce a scris (fr.).

[30] ... de a se extinde la omenesc în general, pentru a arăta marile rezultate ale vieții și a exprima învățămintele înțelepciunii (germ.).

[31] Viața nu este bunul suprem, / Dar vina este răul suprem (germ.).

au fost considerate ca hotărîtoare pentru idee. În tragedia franceză, pasajele conținînd reflecții invită la interpretare, și nu este rar cazul în care un autor introduce într-o piesă sau într-un roman un personaj cu rolul de purtător de cuvînt al propriilor sale păreri.

Nu mai este însă nevoie să argumentăm prea mult, ca să dovedim că și acest material trebuie tratat cu mare prudență. Istoria literaturii oferă destule exemple că interpretarea a mers pe un drum greșit atîta timp cît s-a luat după formulări ale operei însăși. Acest adevăr este valabil atît pentru romanul picaresc, cu renunțarea lui finală la lume, cît și, din epoca modernă, de pildă, pentru piesele lui Ibsen sau ale lui Hebbel. (Aici, cartea lui K. Ziegler: *Mensch und Welt in der Tragödie Hebbels*, care a încercat să separe interpretarea de teoria lui Hebbel, a făcut o breșă.)

O operă de artă se zămislește în adîncuri și se dezvoltă cu ajutorul unor forțe, care rămîn adeseori inaccesibile conștiinței autorului. Asta nu înseamnă că procesul de creație nu poate avea loc uneori și în deplina lumină a conștiinței și cu vederea clară îndreptată spre un focar ideal. Dar nici o interpretare ulterioară dată de autor sau introdusă de el în operă nu poate abate interpretarea din unicul drum vrednic de încredere: cercetarea operei însăși cu privire la conținutul ei în idei dătătoare de formă. Din punctul de vedere metodic, îndeosebi cercetarea alcătuirii se dovedește a fi promițătoare. Adeseori chiar și numai justa sesizare a fabulației va fi de ajutor și cel puțin va evita interpretări greșite. Astfel, fabulația din *Werthers Leiden* este de ajuns ca să ne convingă că interpretarea uzuală ca roman de dragoste este necorespunzătoare.

Aici ni se mai deschide o perspectivă și spre o altă latură. Chestiunea interpretării de către autor, oricît de semnificative sau de nesemnificative ar fi răspunsurile respective pentru opera însăși, au dus la problemele mari ale concepției și ale procesului de creație. Chestiunea modului în care au interpretat opera destinatarii, adică publicul, nu va fi în sine nici ea de prea mare ajutor. Dar ea duce spre un cîmp care ține neîndoios de istoria literaturii, oricît de puțin ar fi fost cultivat pînă acum. Aceste chestiuni referitoare la

raportul dintre operă și public pot fi considerate ca ținînd de aspectul sociologic al literaturii; acesta îi este imanent fenomenului literaturii, după cum îi este imanent însăși limbii, care trebuie să fie întotdeauna „înțeleasă".

Domnește, evident, printre contemporani o înclinare, de a citi o operă în mod mai tendențios decît posteritatea. Piese de teatru și romane, despre care credem azi că nu conțin soluția unei probleme, ci reprezentarea unei situații obiective, au fost totuși citite în epoca apariției lor ca o spovedanie, ca o chemare. Nouă ne vine ușor să dăm din cap, mirîndu-ne de belgienii pe care spectacolul cu *Muta din Portici* i-a dus la revoluție, de tinerii din secolul al XVIII-lea care au găsit în *Werther* apologia sinuciderii din cauza unei iubiri nefericite, sau de procurorul care a citit *Madame Bovary* ca pe o proslăvire a adulterului. Tinerii și cenzorii nu sînt singurii care obișnuiesc să citească strîmb. Aici, toate aceste chestiuni, la care se mai adaugă celelalte, referitoare la istoria sau la „cariera" unei opere, și mai ales cele în legătură cu participarea creatoare a publicului la literatură, nu putem decît să le menționăm. În Anglia, unde orice interpretare se preocupă de obicei mult mai intens decît aiurea de *commitment*[32]-ul social, moral sau național al unei opere, ele au atras dintotdeauna atenția cercetării, iar în celelalte țări abia în ultima vreme. În contextul de față trebuie să facem cunoștință, după observațiile teoretice, cu munca practică a sesizării ideilor, respectiv a problemelor.

3. Poezia lui Hölderlin „An die jungen Dichter"

Alegem ca exemplu poezia lui Hölderlin *An die jungen Dichter*[33]:

Lieben Brüder! es reift unsere Kunst vielleicht,
Da, dem Jünglinge gleich, lange sie schon gegärt,

[32] Angajament (engl.).
[33] Către poeții tineri (germ.).

Bald zur Stille der Schönheit;
Seid nur fromm, wie der Grieche war!

Liebt die Götter und denkt freundlich der Sterblichen!
Hasst den Rausch, wie den Frost! Lehrt und
beschreibet nicht!
Wenn der Meister euch ängstigt,
Fragt die grosse Natur um Rat![34]

Poezia a apărut în *Taschenbuch für Frauenzimmer auf das Jahr 1799*; Hölderlin i-o trimisese editorului, prietenul său Neuffer, în vara lui 1798 și probabil că o scrisese cu puțin înainte. Aproape toate poeziile din acea epocă frapează prin scurtimea lor. Hölderlin a abordat în repetate rînduri tema scurtimii și a încercat s-o justifice, comentînd-o și explicînd-o *(Die Kürze; Menschenbeifall)*. Acestor poezii scurte le-au urmat curînd după aceea odele lungi. Chiar din anul următor 1799 datează *Abendphantasie, Main, Neckar, Heidelberg* ș.a. Tema poeziei noastre, care este, după cum se vede, poetul, respectiv adevărata poezie, se întîlnește și ea frecvent în acea epocă; ea va rămîne una din marile teme ale lui Hölderlin, după cum va continua să-i cultive și forma. Poezia noastră folosește măsura odei asclepiadice, care se găsește în același timp și în *Sokrates und Alkibiades*, în *Abbitte* și în alte poezii scurte și care, la fel ca forma odei alcaice, folosită pentru prima dată atunci, în 1798, va servi mereu, ca măsură exterioară, operelor sale poetice din anii următori.

---

[34] Dragii mei frați! Arta noastră se coace, poate / (Deoarece, asemenea adolescentului, a dospit îndelung), / Și va deveni curînd liniștea frumuseții;/ Hai, fiți cucernici, cum a fost grecul! // Iubiți-i pe zei și gîndiți-vă cu bunăvoință la muritori! / Urîți beția, ca și gerul! Nu dați sfaturi și nu descrieți! / Dacă maestrul vă înfricoșează, / Cereți-i un sfat Naturii măreție! (germ.) — Traducere în versuri: Iubiții mei frați! arta noastră se pîrguia poate, / Cînd, tinereții asemeni, îndelung fermentează, / Curînd întru liniștea frumuseții!/ Fiți doar evlavioși, cum au fost Elinii! // Iubiți-i pe zei; fiți, cu cei muritori, plini de grijă! / Urîți beția, ca gerul! Învățați, nu descrieți! / Iar dacă maestrul vă înspăimîntă, / Cereți vastei Naturi să vă dea povață. (Trad. Ștefan Augustin Doinaș, în Hölderlin, *Imnuri și ode*, Editura Minerva, București, 1977, colecția „Biblioteca pentru toți", nr. 914, p. 124.).

O înțelegere provizorie a cuvintelor nu întîmpină aproape nici o dificultate. La început, autorul mută în întregime propriul său proces evolutiv în evoluția literaturii epocii sale: „dospirea" ne face să ne gîndim atît la faza *Sturm und Drang*, cît și la imnurile cu bogăție lexicală scrise de Hölderlin în tinerețe. Comparația cu tinerețea nu trebuie s-o înțelegem numai ca pe o comparație cu caracter general, ci ca pe o paralelă biologică. Aluzia la faza juvenilă recent depășită se întîlnește de mai multe ori în versurile acestei epoci. În *Ehemals und Jetzt*, Hölderlin spune: *„In jüngeren Tagen..., jetzt, da ich älter bin ..."* [35] În *Kürze*, autorul își definește tinerețea ca pe un „odinioară", în care cîntul lui nu-și putea găsi un sfîrșit, în timp ce acum este scurt. (Toate aceste poezii au fost scrise în timpul dureroaselor întîmplări trăite de el în anul 1798, al cărui sfîrșit a văzut încheierea epocii din Frankfurt și despărțirea de Diotima, ceea ce ne apare în repetate rînduri ca motiv al scurtimii și al depășirii tinereții ...)

Dacă citim mai departe, avem impresia că înțelegem acea „liniște" a frumuseții, mai ales că ea intervine ca antiteză a artei care „dospește". Totuși, ni se pare ciudat că apare ca „liniștea" (cu articolul hotărît), fiind deci astfel, în mod evident, o liniște anumită, cunoscută. Apoi și legătura cu cucernicia, cu cucernicia grecească, dă naștere la întrebări, la care nu putem răspunde pe loc.

Tot așa, zeii, care în primul moment au părut lesne de înțeles în legătură cu grecii, trezesc și ei îndoieli retrospective: a vrut oare autorul să înțeleagă într-adevăr prin acest cuvînt „zeii greci"? În schimb, beția și gerul sînt metafore întru totul transparente. Beția, care rămîne în sectorul figurat al dospirii, desemnează, evident, acea libertate, incontrolabilitate, determinare afectivă exclusivă a creației juvenile; gerul desemnează însă reflecția, inteligența rece, care este tipică pentru „poeții ipocriți", după cum se spune în poezia omonimă. Interzicerea de a instrui surprinde

[35] Cînd eram mai tînăr ..., / acum, cînd sînt mai vîrstnic (germ.). — Traducere în versuri: în anii mai tineri ..., / ... acuma, cînd sînt mai bătrîn ... (Idem, *ibid.*, p. 119.)

întrucîtva în versurile care, prin imperativele lor, exprimă atît de clar instruirea. Interzicerea de a descrie nu ne va mai mira, după *Laokoon* de Lessing; totuși, dacă limbajul lui Hölderlin ne este cît de cît cunoscut, ne dăm seama că prin aceste cuvinte trebuie să înțelegem altceva decît concurența angajată cu pictorul în descrierea unor obiecte statice. *Poezia descriptivă* a fost definită într-un xenion al lui Hölderlin din anul 1798:

Wisst! Apoll ist der Gott der Zeitungsschreiber geworden,
Und sein Mann ist, wer ihm treulich das Faktum erzählt. [36]

Așadar, Hölderlin înțelege prin „descriere" redarea pură, nefalsificată, exactă a unor evenimente: ceea ce Goethe numise mai înainte „simpla imitare a naturii" și ceea ce unii naturaliști au înălțat la rangul de țel.

Versul „Dacă maestrul vă înfricoșează" necesită o anumită clarificare, chiar și pentru înțelegerea imediată. Cuvintele acestea nu înseamnă, firește, că maestrul vrea să înfricoșeze. Și nici că abundența de sfaturi încă neînțelese înfricoșează; acești poeți tineri nu mai sînt niște flăcăiandri, care să nu aibă habar de arta lor. Aici este vorba mai degrabă despre conflictul care se manifestă între calea indicată de maestru și calea proprie, presimțită vag. Sfatul care se dă pentru asemenea situații conflictuale nu este însă: „urmează-ți eul". Ci se cere o nouă angajare, bineînțeles mai cuprinzătoare, superioară, suprapersonală: de a-i cere un sfat Naturii mărețe. Dar ce înseamnă asta?

Interpretarea provizorie i-a furnizat sesizării mai profunde a conținutului de idei, tocmai prin întrebările ei, cîteva puncte de reper. În linii generale, putem constata în primul rînd că poezia citată nu numai că admite o asemenea interpretare mai amănunțită, dar o și cere. Căci este, ca poezie, în mod evident, enunțarea unor idei, formulate ca învățăminte. Aici nu este exprimată dispoziția sufletească a vorbitorului într-o situație concretă. Ci a exprima anumite idei este, în mod evident, treaba poetului, iar învățămintele sînt conținutul poeziei. Poezia conține,

[36] Aflați! Apolo a devenit zeul gazetarilor, / Iar omul lui este cel care îi povestește conștiincios faptul. (germ.)

pe parcursul ei, mai multe probleme, cărora li se dă o soluție ideologică: problema situației artei, care este interpretată ca situație de tranziție spre o anumită stare a maturității; problema comportării juste a poetului față de existență, căreia i se dă ca răspuns cucernicia și referirea la greci și în care îndeosebi raportul just față de zei și oameni își găsește o formulare clară; problema modului de creație al artistului, care se elucidează prin indicarea a două extreme de evitat; și în sfîrșit problema maestru-învățăcel pe cale de maturizare, care este rezolvată prin numirea angajării superioare.

Toate acestea împreună alcătuiesc CONȚINUTUL spiritual al poeziei, prin care se înțelege așadar totalitatea problemelor și soluțiilor conținute într-o operă. Nu este nevoie să fie vorba întotdeauna de o enunțare și o rezolvare atît de clară ca în cazul nostru; acest mod de a vorbi este caracteristic numai pentru o mică parte a literaturii lirice. Dar și un cîntec modest, fără nici o pretenție spirituală, ascunde un conținut. Astfel, de pildă, în cîntecul lui Brentano citat la p. 363, raportul cu natura și, mai cu osebire încă, raportul om-noapte ar fi „problema", iar modalitatea configurării ei artistice ar deveni materialul cu care se poate sesiza „soluția". Astfel, și cîntecul lui Eichendorff (p. 101) are un conținut spiritual, care ne-a trecut în mod necesar prin fața ochilor în comparație cu alte trei poezii despre același motiv al nopții.

A rezultat în cazul nostru o multitudine de probleme enunțate. Cînd Böckmann, la interpretarea poeziei (în *Hölderlin und seine Götter*, p. 177) nu numește problema situării în timp și cea a modului de creație, ci scoate în evidență numai *„die drei Aufforderungen: Seid fromm ... Liebt die Götter ... Fragt die grosse Natur"* [37], acest lucru se explică prin fraza precedentă și prin cea următoare: *„Das Gedicht «An die jungen Dichter» schlägt eindeutig und klar die Richtung auf die Welt der Götter ein"* [38]; și *„Durch diese*

[37] Cele trei îndemnuri: Fiți cucernici ... Iubiți-i pe zei ... Întrebați Natura măreață (germ.).

[38] Poezia *An die jungen Dichter* indică în mod univoc și limpede direcția spre lumea zeilor (germ.).

Zuordnung zeigt sich, in welchem Sinn das Gedicht auf die Götter bezogen ist ..." [39] Böckmann scoate în evidență din conținut numai ceea ce este important pentru problema sa specială: zeii lui Hölderlin. Are tot dreptul să procedeze astfel, numai că în felul acesta reiese clar tocmai că modul de a privi lucrurile din punctul de vedere istorico-spiritual, de îndată ce pune în centru o problemă din concepția despre lume (a unui scriitor sau a unei epoci) nu lămurește în mod necesar pe deplin opera respectivă ca totalitate. Ce-i drept, metoda istorico-spirituală nu trebuie să abordeze întotdeauna o operă din exterior și s-o trateze ca pe o carieră de piatră. Ea poate pune foarte bine opera în centrul cercetării, ceea ce vom încerca să facem în cele ce urmează. Și atunci poate și trebuie să aducă din afară ceea ce poate fi de folos pentru sesizarea conținutului spiritual.

Aici se observă repede că prima problemă chiar, trecerea artei de la dospire la starea coaptă, îl neliniștește tot mereu pe poet. În numeroase pasaje ale operelor sale ne vorbește despre o cotitură ce se apropie *(Der Zeitgeist, An eine Fürstin von Dessau, Gesang des Deutschen, Diotima, Archipelagus, Germanien* și multe altele, la care s-ar mai putea adăuga *Empedokles* și unele articole teoretice, ca de pildă *Über das Werden im Vergehen)*. La o mai îndeaproape cercetare, pasajul nostru pare chiar a fi, cronologic, primul. Printr-o interpretare istorico-ideologică se mai confirmă numaidecît că în primul vers nu se vorbește numai despre literatură, că aici nu se face aluzie la niște faze ale istoriei literaturii pur și simplu; interpretarea provizorie merită în unele privințe să fie îmbunătățită; după cum dovedesc celelalte tratări ale problemei, precum și poezia noastră în continuare, literatura este expresia unei modalități lăuntrice, expresia și cel mai important simptom al unei stări cosmice. Nu caracterul răscolitor al întrebării: „Încotro navighează istoria literaturii noastre, de vreme ce faza *Sturm und Drang* este pe sfîrșite?" a smuls din gura autorului această poezie, ci — așa ar trebui să pară — întrebarea infinit mai neliniștitoare: „Nu ne aflăm oare în tran-

[39] Din această juxtapunere se vede în ce sens este raportată poezia la zei ... (germ.).

ziție spre o nouă epocă mondială?". Istoriei spirituale i-ar veni ușor să dovedească acum că nu numai Hölderlin, ci și cercul prietenilor săi din așezămîntul de la Tübingen, că întreaga generație tînără de atunci era plină de presimțirea că se află în pragul unei epoci noi.

Astfel, privirea se întoarce, de departe și încărcată din belșug, înapoi la poezie; chiar și scurtele aluzii sînt de ajuns pentru ca formularea, dată aici pentru starea viitoare — „spre liniștea frumuseții" — să nu mai fie luată ca o simplă determinare estetică, o caracteristică a stilului. Ce trebuie însă să înțelegem prin „liniștea frumuseții"? Dacă răsfoim numai celelalte poezii „scurte" scrise în acele luni dăm mereu peste alăturarea de liniște și frumusețe, dar și peste alte noțiuni, strîns legate de ele. În *Abbitte* este invocată o ființă „sfîntă", a cărei „aurită odihnă divină" ar fi distrusă de către eul vorbitor, dar care se va odihni și va străluci din nou în frumusețea ei. De frumusețe ține ca ființă nu numai liniștea, ci în ea sacrul, divinul; există o liniște care îi este proprie divinului, după cum îi este proprie frumusețea; din această liniște și frumusețe purcede tot ce e sfînt. „Sfîntă", așa numește poetul, în strofele către Parce, poezia care îi este aproape de inimă și pe care ar vrea s-o termine, — ne aflăm cu aceste versuri în același spațiu spiritual în care se află în versurile către tinerii poeți, numai că acolo se imploră cu patimă ceea ce aici este înfățișat ca certitudine. (Iarăși ar merita osteneala de a se depăși cercul operei hölderliniene; ca primă asociație ni s-ar impune desigur expresia lui Winckelmann „măreție liniștită". Ideea liniștei divinului, respectiv a sfințeniei liniștei, a fost cercetată pe larg, pentru perioada clasico-romantică, de către W. Rehm.)

Numai dacă percepem astfel însușirea divinului în liniștea frumuseții, devine perfect inteligibil avertismentul imediat următor: „Fiți cucernici ...". Și, totuși, interpretarea întîmpină aici dificultăți, pe care singură nu le poate învinge complet. La începutul comentariului de față s-a vorbit de o evoluție, care are loc ca proces natural suprapersonal (a dospi — a se coace). Imperativele transferă acum totul în arbitrarul personal, ca și cum numai de respectarea învățămintelor ar depinde posibilitatea de a se realiza arta cea

frumoasă, sfîntă, liniștită — ceea ce intră însă acum în contradicție și cu alte opere. *„An das Göttliche glauben / Die allein, die es selber sind"* [40], spune poetul în *Menschenbeifall*, făcînd astfel ca evlavia să depindă de modalitatea lăuntrică, iar nu de receptarea și respectarea unei învățături. În versurile către *Die scheinheiligen Dichter* [41] li se interzice fățarnicilor reci și inteligenți să vorbească despre zei, în care tot nu cred. Semnificațiile poeziei noastre exprimă faptul că toți poeții tineri sînt (respectiv: pot fi) cucernici. Rămîne o contradicție înlăuntrul poeziei, ca și față de alte poezii. Din semnificații nu poate reieși examinarea istorico-ideologică, așa încît se nasc aici îndoieli, dacă ea își poate realiza cea mai intimă dorință, sesizarea conținutului, fără ajutor din altă parte. Căci deocamdată ne displace încă să admitem pur și simplu contradicțiile.

Imperativele continuă. Versul următor precizează ce înseamnă cucernicia. Este o dragoste, o dragoste de zei. În acest pasaj, interpretarea istorico-ideologică trebuie să se simtă chemată și aptă de a fundamenta semnificația mai profundă a cuvîntului „cucernicie". Versul nu numește în general divinul, așa ca la sfîrșitul poeziei *Menschenbeifall*, ci vorbește despre zei, deci despre o pluralitate de concretizări corporale ale divinului. Spune chiar „zeii" (cu articol hotărît), ceea ce înseamnă că vorbitorul și interpelații îi cunosc mai îndeaproape. Să fie oare vorba despre zeii greci, în care trebuie să credem din nou, așa cum precizează contextul? La o privire sinoptică, chiar și poeziile din aceeași epocă oferă un material bogat, mai ales poezia către *Die scheinheiligen Dichter*, în unele privințe replica poeziei noastre:

Ihr kalten Heuchler, sprecht von den Göttern nicht!
Ihr habt Verstand! ihr glaubt nicht an Helios,
Noch an den Donnerer und Meergott;
Tot ist die Erde, wer mag ihr danken? —

---

[40] În divin cred / Numai cei care sînt ei înșiși divini (germ.). — Traducere în versuri: În cele divine aceia doar cred / Ce înșiși asemenea sînt. (Idem, *ibid.*, p. 121).

[41] Poeții ipocriți (germ.).

Getrost, ihr Götter! zieret ihr doch das Lied,
Wenn schon aus euern Namen die Seele schwand,
Und ist ein grosses Wort vonnöten,
Mutter Natur! so gedenkt man deiner. [42]

Pare că cei în care trebuie să creadă cucernicul sînt într-adevăr zeii greci: Helios, Tunătorul, Zeul mării, Pămîntul. Dar poezia *An den Äther*, publicată în 1798, numește totuși în cuprinsul ei pe unul din zei, care, așa cum este înfățișat, nu înseamnă o întoarcere deplină la credința mitică a grecilor (el apare ca primul menționat în poezia *Die Götter*). În plus, nu se poate însă trece cu vederea că în „Mama Natură" este numit ceva, ce abia după decenii de evoluție spirituală occidentală a dobîndit semnificație, conținut afectiv și concretizare. La fel de limpede devine faptul că „Mama Natură" este ca un fel de cauză primară, divină, unitară, unică: zeii nu sînt pur și simplu zeii greci, ci orînduiri ale naturii, percepute corporal. Numai în măsura în care factorul mitic al naturii a și devenit concretizare în zeii greci, îi putem număra printre zeii lui Hölderlin. Printre zeii la care se face aluzie acum și în poezia noastră. Și, ca în poezia-replică, natura măreață este numită și aici, într-o remarcabilă exacerbare finală, ca cel mai vast orizont al divinului.

Astfel încît interpretarea istorico-ideologică, al cărei mod de lucru a fost arătat aici, a putut adînci într-adevăr, într-o măsură considerabilă, înțelegerea fiecărei probleme enunțate în poezie, și dacă acum mai citim încă o dată poezia, ni se pare incomparabil mai gravă decît la prima lec-

---

[42] Voi, fățarnici reci, să nu vorbiți despre zei! / Aveți minte, nu credeți în Helios, / Nici în Tunător și în Zeul mării; / Pămîntul este mort, cine îi poate mulțumi? — // Stați liniștiți, zeilor! împodobiți însă cîntecul, / Chiar dacă din numele vostru a pierit sufletul, / Și este nevoie de un cuvînt mare, / Mamă Natură! așa ne amintim de tine. (germ.) — Traducere în versuri: Voi, ipocriți fără suflet, să nu mai vorbiți despre zei! / Voi vă-nchinați Rațiunii! nu credeți în Helios, / În Cel-care-tună și-n zeul marin; / Moartă-i Țărîna, cine mai stă s-o cinstească? // Dar mîngîiați-vă, Zei! căci podoabă cîntării sînteți, / Chiar de s-a stins respirul din numele voastre; / Iar dacă-i nevoie de-un mare cuvînt, / Mumă Natură! gîndul se-ndreaptă spre tine. (Id., *ibid.*, p. 125).

tură. Aproape că trebuie să ne dăm osteneală, ca să ne restrîngem din nou cu totul la poezia noastră; resimțim ispita de a o asculta totuși numai cu privire la contribuția adusă de ea la problemele respective, și mai ales la cele care — cum ar fi cea a cotiturii temporale, cea a poeticității, cea a cucerniciei și cea a zeilor — au dus spre lăuntrul concepției despre lume a lui Hölderlin, spre esența ei și spre evoluția ei, și în parte chiar spre lăuntrul întregii epoci. Metoda poate evita parțial acest lucru, incluzînd în cercul analizelor sale problema structurii; procedînd astfel va fi întotdeauna numai în cîștig.

Apoi, se constată numaidecît că problemele nu sînt echivalente, ci că se ordonează ierarhic. Problema cotiturii temporale, care s-a încheiat cu făgăduiala artei noi, constituie intrarea și circumscrie vastul spațiu spiritual, în care își are locul ceea ce urmează. Ceea ce urmează este în primul rînd îndemnul la cucernicie, ca încheiere energică a primei strofe. Imperativele, tot mai pregnante și care se succed tot mai repede, se dovedesc a fi particularizări ale acelui prim îndemn. Pînă ce se enunță apoi o altă problemă, care este mai importantă și a cărei soluție strofa a doua o încheie cu aceeași energie, cu care prima strofă a încheiat îndemnul la cucernicie. Există chiar și o corelație clară (la rima interioară aproape că se adaugă și una exterioară): cucernicia înseamnă o mitică unire cu natura. Astfel, din analiză reiese în mod univoc că evlavia este problema centrală a întregii poezii și că ei îi sînt subordonate toate celelalte.

Modul de examinare istorico-ideologic a ajuns la capăt, dacă a sesizat pe deplin și în întregime conținutul spiritual al unei opere și nu va avea pretenția că a sesizat astfel poezia ca un tot. R. Unger a vorbit despre posibila „completare" prin alte metode, cum ar fi cea „estetico-stilistică" (domeniul ei de observație ar fi într-adevăr versul și felul de a vorbi, adică stilul). În aceste cuvinte rezidă evident ipoteza că prin asocierea cu alte metode de examinare a fost atins țelul ultim al cercetării. Metoda istorico-ideologică în sine pare însă a fi încredințată — și aceasta este a doua ipoteză — că rezultatele obținute cu ajutorul ei sînt certe și că prin

asocierea complimentară cu alte metode acele rezultate nu pot fi influențate, ba chiar că pot fi răsturnate. Ambele ipoteze ni se par însă îndoielnice.

4. Limitele metodei

Ne îndoim că prin mai multe moduri de lucru izolate, dintre care fiecare tratează o „latură" deosebită a operei de artă, se ajunge la sesizarea operei ca tot și ca unitate. Și ne îndoim că interpretarea istorico-ideologică are dreptul să fie sigură de incontestabilitatea rezultatelor sale.

Încercăm să fundamentăm aceste îndoieli și să conturăm astfel limitele și primejdiile metodei istorico-spirituale unilaterale, cu toate că în felul acesta depășim perimetrul sarcinilor trasate acestui capitol. Scopul ne îndreptățește să sărim peste înaintarea sistematică, adică peste capitolele următoare, și să adoptăm de îndată punctul de vedere la care se va ajunge abia la sfîrșitul cărții.

Problemele versului și ale ritmului rămîn deocamdată neluate în considerare, deoarece din partea lor nu rezultă direct restrîngeri ale analizei conținutului. Începem mai degrabă cu problema modului de a vorbi, adică a stilului.

Poezia noastră a dat mai multe indicații despre arta de a spune, adecvată artei adevărate. În primul rînd ar trebui evitată beția. Ar trebui, poate, să ne gîndim, în legătură cu aceasta, la imnurile compuse de Hölderlin în tinerețe, în care este ridicată și tematic în slăvi starea de beție a minții (*Hymne an die Freundschaft*, strofa 10; *Hymne an die Liebe*, strofa 6; *Hymne an den Genius der Jugend*, strofele 8 și 10). În poezia noastră nu se mai simte nimic dintr-o asemenea stare de beție, deci acest îndemn este desigur îndeplinit. Altfel stau însă lucrurile chiar cu „gerul" inteligenței, care trebuie de asemenea evitat. Oricare cititor fără idei preconcepute va resimți cele două strofe mai degrabă ca foarte geroase, și tocmai a doua strofă, iar în ea tocmai acest al doilea vers. Imperativele nude îngrămădite, accentuarea

monotonă, aproape ca de flașnetă, inexpresivitatea ritmică produc o impresie de sec și rece. Contradicția dintre învățătură și stil este vădită.

În schimb, îndemnul de a nu descrie, adică de a nu ne mulțumi cu reciprocitatea realității meschine, este limpede îndeplinit. Realitatea meschină nu devine defel vizibilă, iar atunci cînd nu ni se vorbește în idei abstracte, ci cînd la bază se află o obiectualitate, este adusă repede la sensul ei ultim. Acest lucru se întîmplă încă din primele versuri, dar mai limpede în cele finale. Căci pasajul respectiv se conturează complet abia cînd recunoaștem substanța lui personală. Aici nu se face aluzie defel la experiențele tinerilor poeți în raport cu maeștrii lor, ci fondul este alcătuit aici de relația dintre Hölderlin și Schiller. Hölderlin a trăit cu toată acuitatea conflictul: fie să se lase dominat de maestru și să devină astfel necredincios față de sine și de propria sa chemare, fie să se desprindă de omul venerat și să renunțe astfel la siguranță și la legătura cu niște valori ferme, în favoarea unei nesiguranțe. El i-a recunoscut acest lucru personal maestrului, cînd i-a scris la 30 iunie 1798 (cf. și scrisoarea din 20 iunie 1797): *„Deswegen darf ich Ihnen wohl gestehen, dass ich zuweilen in geheimem Kampfe mit Ihrem Genius bin, um meine Freiheit gegen ihn zu retten, und dass die Furcht, von Ihnen durch und durch beherrscht zu werden, mich schon oft verhindert hat, mit Heiterkeit mich Ihnen zu nähern."* [43] Și afirmă în continuare: *„Aber nie kann ich mich ganz aus Ihrer Sphäre entfernen; ich würde mir solch einen Abfall schwerlich vergeben. Und das ist auch gut; solang ich noch in einiger Beziehung bin mit Ihnen, ist es mir nicht möglich, ein gemeiner Mensch zu werden ..."* [44] Oricît de mult am aprecia puterea legilor epistolare în for-

[43] De aceea îndrăznesc să vă mărturisesc că mă aflu uneori într-o luptă secretă cu geniul dumneavoastră, pentru a-mi salva libertatea față de el, și că teama de a fi cu totul și cu totul dominat de dumneavoastră m-a și împiedicat adeseori să mă apropii cu voioșie de dumneavoastră. (germ.)

[44] Dar nu mă pot îndepărta niciodată cu totul din sfera dumneavoastră de influență; mi-ar fi greu să-mi iert o asemenea decădere. Și e și bine așa; atîta vreme cît mai sînt în relații cu dumneavoastră nu-mi este cu putință să devin un om obișnuit ... (germ.).

mularea ultimului pasaj, — profunda lui îngrijorare este neîndoielnică.

În pasajul în versuri nu s-a strecurat însă nimic din această situație conflictuală personală. Aici vorbitorul apare ca fiind el cel cumpănit, care dă altora o soluție eliberatoare definitivă. Dar, în fond, Hölderlin nu este aici vorbitorul, ci interpelatul, care se teme. A intervenit o mutație semnificativă: Hölderlin se referă la sine și spune „voi, poeții tineri". Și prin această serie de sfaturi el formulează o chibzuință, o intenție, o speranță.

Se comportă el oare la fel și cu celelalte învățăminte? Și înlocuiesc poate tinerii poeți și în alte pasaje numai eul? Unele observații anterioare ne îngăduie în parte să răspundem afirmativ la aceste întrebări. „Urîți beția, ca și gerul": ne putem gîndi la imnurile și la xeniile neabsconse (din 1796); Hölderlin recunoaște în acea epocă de mai multe ori că opera sa poetică de pînă atunci fusese prea abstract ideală.

Învățătura anterioară: „gîndiți-vă cu prietenie la muritori" dobîndește un sens deplin abia dacă o receptăm ca pe un avertisment dat sieși. Scrisorile din anul 1798 (cu cele mai dureroase evenimente) vorbesc în repetate rînduri despre propria sa sensibilitate peste măsură de mare: *„weil ich alles, was von Jugend auf Zerstörendes mich traf, empfindlicher als andre aufnahm"* [45] (12 noiembrie 1798). Dar poeziile ca *Die Launischen* sau *Die Götter* exprimă și mulțumirea către natură și zei, care fac ca vlăstarul lor să fie din nou „calm". Pomenirea prietenoasă a muritorilor îi este posibilă numai celui cu adevărat cucernic, și numai lui, — această constatare personală este exprimată ca avertisment. Abia acum devine pe deplin inteligibilă și forma articulată „iubiți zeii". Căci ne-a surprins că tinerii poeți interpelați trebuie să-i cunoască pe zei, care, după cum a dovedit interpretarea, nu sînt pur și simplu zeii greci, ci zeii lui Hölderlin. Abia cînd ne dăm seama că, și în acest pasaj, poetul nu le vorbește altora, ci sieși, fraza se încadrează armonic în struc-

[45] Pentru că tot ceea ce m-a lovit, nimicitor, încă din tinerețe, am resimțit cu mai multă sensibilitate decît alții (germ.).

tura poeziei. „Poeții tineri" sînt doar o înveșmîntare; ei reprezintă exclusiv eul autorului. Atunci se preschimbă însă și sensul începutului și nu se mai vorbește defel despre cotitura temporală sau — și mai cuprinzător — despre problema cotiturii temporale (cu care prilej mai părea că pasajului nostru îi revine, ca primă enunțare a problemei, și o deosebită importanță istorico-ideologică): aici se vorbește numai despre presimțirea și speranța că propria creație poetică se apropie de maturizare. Interpretarea istorico-ideologică a fost indusă în eroare tocmai de tendința ei imanentă de a vedea întotdeauna opera în corelație cu concepția despre lume a autorului.

Primele versuri exprimă însă și faptul că siguranța, care rezidă în imperative, nu este totuși prea rigidă: „poate", se spune într-un loc important al versului. Iar „hai" din fraza „Hai, fiți cucernici" sună ca o exprimare a unei intenții, a unei dorințe, de a fi cucernic. Acum se lămurește în sfîrșit și acea contradicție care rezidă în sfatul de a nu da sfaturi. Toate aceste învățături nu vor să fie învățături, ci sînt intenții, hotărîri pe care le ia poetul și și le spune sieși ca intenții într-o situație plină de încordare, deoarece este înfricoșat de muritori ca și de maestru, dar și deoarece simte că meșteșugul său poetic se coace, se maturizează, deoarece socotește că recunoaște divinul și știe că pentru sine și pentru arta sa trebuie să devină cucernic.

Contradicția s-a lămurit, dar n-a dispărut; mai degrabă s-a extins fragilitatea asupra întregii poezii: într-adevăr, poezia exprimă învățăminte, este o poezie gnomică, așa cum mai fuseseră xeniile, sau poezia nereușită *Der Wanderer* din 1796. Dar ar ține din tot sufletul să exprime și să dezvolte încordările situației și să asigure în mod declarativ, ca hotărîre, în întîlnirea cu lumea și cu divinul, o anumită atitudine (anume cea a cucerniciei): dinspre interior ar vrea să fie o odă.

De aceea a și recurs poetul la forma exterioară a odei. După ce în tinerețe încercase destul de mult strofe alcătuite din versuri (iambice sau troheice) cu aceeași măsură și aceeași structură, forma de odă urma să-i ofere posibilitatea de a realiza un ton mai autentic, mai elevat. Și urma

să-i netezească drumul spre un ritm mai viu, mai mișcat. Dar poezia noastră este fragilă și în această privință. După introducerea reușită (excludem și sfîrșitul) urmează versuri, în care accentele sînt prea uniforme și prea rigide și nu duc la o fluență ritmică. Se poate observa o fragilitate asemănătoare în aproape toate poeziile „scurte" din acea epocă, iar apoi, în prelucrări, care nu sînt decît cu puțin mai tîrzii, se poate vedea cît de colo că Hölderlin epuizează acum pe deplin posibilitățile formei. Simpla alegere a formelor odelor antice în anul 1798 nu l-a ajutat încă să ajungă prea departe. Și nu l-a ajutat nici mijlocul tehnic, cu care poetul a sperat să obțină după aceea o înviorare. Căci în aproape toate poeziile scurte din acele luni alege o vorbire oarecare la persoana a II-a. În *Sokrates und Alkibiades* și în *Kürze* folosește cele două strofe ca întrebare și răspuns, *Menschenbeifall* apare ca răspuns la o întrebare presupusă, *Vanini* și *Abbitte* se adresează direct unui „tu", *An die scheinheiligen Dichter* este înveșmîntată, ca și poezia noastră, ca alocuțiune către un „voi" etc. În aproape toate cazurile (exceptînd *Abbitte*, *An die Parzen* ș.a.) este vorba numai de un mijloc tehnic, exterior, de a da viață. Hölderlin este captivat lăuntric de odă ca de forma potrivită lui și o simte că este, conform naturii ei, dezvoltarea încordărilor în întîlnirea cu un „tu". Dar nu izbutește să realizeze această atitudine lăuntrică a genului, ci se mulțumește cu o vorbire exterioară la persoana a II-a singular, respectiv plural, și recade, în cursul vorbirii, într-un discurs gnomic didactic. Această duritate proprie sentinței ar putea fi identificată aproape în fiecare cuvînt al strofei a doua și în rigidele structuri paratactice.

Dacă am spune: dar poeziile mai sînt totuși sentințe, pentru că păstrează un „ton principal" instructiv, pentru că nu se dezvoltă, cum i s-ar cuveni odei, în „tonuri orînduite variat", —am folosi propriile cuvinte ale lui Hölderlin. Întreaga noastră interpretare a poeziei ca sentință, care ar fi vrut totuși să devină odă, nu poate fi mai bine susținută decît prin scrisoarea din 12 noiembrie 1798 către Neuffer, confidentul său în toate problemele artei poetice. *„Das Lebendige in der Poesie ist jetzt dasjenige, was am meisten*

meine Gedanken und Sinne beschäftigt. Ich fühle so tief, wie weit ich noch davon bin, es zu treffen, und dennoch ringt meine ganze Seele danach, und es ergreift mich oft, dass ich weinen muss, wie ein Kind, wenn ich um und um fühle, wie es meinen Darstellungen an einem und dem anderen fehlt, und ich doch aus den poetischen Irren, in denen ich herumwandele, mich nicht herausfinden kann ... Es fehlt mir weniger an Kraft, als an Leichtigkeit, weniger an Ideen, als an Nuancen, weniger an einem Hauptton, als an mannigfaltig geordneten Tönen, weniger an Licht, wie an Schatten, und das alles aus einem Grunde: ich scheue das Gemeine und Gewöhnliche im wirklichen Leben zu sehr." [46] Înțelegerea atît de precisă a lipsurilor poetice este un semn că și le-a învins: încă în anul următor au luat naștere poezii ca *Abendphantasie, Der Main, Der Neckar, Heidelberg* ș.a., în care Hölderlin s-a dovedit a fi un maestru al odei.

Pentru a ilustra toate cele spuse, punem una lîngă alta două poezii. Prima dintre ele, datînd din aceeași perioadă ca și poezia noastră, mai este încă sentință: după o imagine introductivă, pe deplin închegată în sine, înșiră întrebări. A doua poezie, din anul 1800, este într-adevăr odă: cu aceeași imagine introductivă, dar evitînd rigiditatea întrebărilor înșiruite, poezia se constituie în forma lăuntrică, mai dinamică, a odei (spre care tindea motivul, dar care dincolo nu prinsese încă viață) și apoi se dezvoltă ca atare.

DIE HEIMAT

Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom
Von fernen Inseln, wo er geerntet hat;

---

[46] Gîndurile și simțurile îmi sînt stăpînite acum cel mai mult de viul din poezie. Simt atît de profund că mai am mult pînă să dau de el, și totuși tot sufletul meu se zbate după el, și adesea mi se strînge inima, încît nu mă pot opri să nu plîng, ca un copil, cînd simt pretutindeni în jurul meu că reprezentărilor mele le lipsește ba una, ba alta, și nu pot găsi o ieșire din căile poetice greșite pe care hoinăresc ... Sînt lipsit mai puțin de putere decît de ușurință, mai puțin de idei decît de nuanțe, mai puțin de un ton principal decît de tonuri orînduite variat, mai puțin de lumină decît de umbră, și toate acestea dintr-un singur motiv: am prea mare oroare de ceea ce este ordinar și obișnuit în viața reală. (germ.)

Wohl möcht' auch ich zur Heimat wieder;
Aber was hab' ich, wie Leid, geerntet? —

Ihr holden Ufer, die ihr mich auferzogt,
Stillt ihr der Liebe Leiden? ach! gebt ihr mir,
Ihr Wälder meiner Kindheit, wann ich
Komme, die Ruhe noch einmal wieder? [47]

DIE HEIMAT

Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom,
Von Inseln fernher, wenn er geerntet hat;
So käm' auch ich zur Heimat, hätt' ich
Güter so viele, wie Leid, geerntet.

Ihr teuern Ufer, die mich erzogen einst,
Stillt ihr der Liebe Leiden, versprecht ihr mir,
Ihr Wälder meiner Jugend, wenn ich
Komme, die Ruhe noch einmal wieder?

Am kühlen Bache, wo ich der Wellen Spiel,
Am Strome, wo ich gleiten die Schiffe sah,
Dort bin ich bald; euch traute Berge,
Die mich behüteten einst, der Heimat

Verehrte sichre Grenzen, der Mutter Haus
Und liebender Geschwister Umarmungen
Begrüss' ich bald, und ihr umschliesst mich,
Dass, wie in Banden, das Herz mir heile,

---

[47] *Patria* // Corăbierul se întoarce vesel acasă pe malul rîului liniștit / Venind din insule depărtate, unde a cules; / Și eu aș vrea să mă întorc în patrie; / Dar ce am cules eu, în afară de suferință? — // Voi, maluri mîndre, care m-ați crescut, / Alinați care suferințele dragostei? ah! îmi dați, / Voi, codri ai copilăriei mele, cînd / Vin, din nou liniștea? (germ.) — Traducere în versuri: Bucuros se-ntoarce pescarul la molcomul rîu / Din pierdutele insule, de la culesul bogat. / Mult aș dori să-mi revăd și eu Patria iarăși; / Însă ce altceva decît jale, -am cules? // Delicate ținuturi, pe care-am crescut surîzînd, / Alinați voi durerea iubirii? și ah! o să-mi dați / O, voi, păduri ale copilăriei, acuma / Cînd revin acasă, liniștea sfîntă din nou? (Idem, *ibidem*, p. 122.)

Ihr treugebliebnen! aber ich weiss, ich weiss,
Der Liebe Leid, dies heilet so bald mir nicht,
Dies singt kein Wiegensang, den tröstend
Sterbliche singen, mir aus dem Busen.

Denn sie, die uns das himmlische Feuer leihn,
Die Götter schenken heiliges Leid uns auch,
Drum bleibe dies. Ein Sohn der Erde
Schein' ich; zu lieben gemacht, zu leiden. [48]

În aparență, ne-am abătut de la analiza după metoda istorico-spirituală, de interpretare a unei opere izolate. Și totuși abia acum sînt asigurate cele două teze: interpretarea exclusiv istorico-spirituală a unei opere poate lesne greși, dacă nu este efectuată cu luarea în considerare a întregului operei. Și: nu sesizăm întregul, dacă folosim succesiv și separat diferite metode de examinare, ca de pildă cea istorico-spirituală sau istorico-problematică pentru conținut și cea „estetico-stilistică" pentru formă. Poezia noastră ne-a dovedit, tocmai prin fragilitatea ei, că forma însăși aduce cu ea conținut și că un conținut nu poate fi turnat în orice formă. Nu formula „Fragmente ale unei mari spovedanii", pe care istoria spirituală o citează cu atîta plăcere, ci cealaltă maximă a lui Goethe: *„Gehalt bringt die Form mit, und Form ist nie ohne Gehalt"* [49] guvernează miezul cel mai intim al științei literaturii.

[48] *Patria* // Corăbierul se întoarce vesel acasă pe malul rîului liniștit, / Venind de departe din insule, după ce a cules; / Așa aș veni și eu în patrie, dacă aș fi / Cules atîtea bunuri, cîtă suferință. // Voi, maluri scumpe, care m-ați crescut odinioară, / Alinați oare suferințele dragostei, îmi făgăduiți, / Voi, codrii tinereții mele, dacă / Vin, din nou odihna? // Pe malul pîrîului răcoros, unde am văzut jocul undelor, / Pe malul fluviului, unde am văzut lunecînd corăbiile, / Acolo voi fi curînd; pe voi, munți iubiți, / Care m-ați ocrotit cîndva, ale patriei // Venerate și sigure hotare, casa mamei / Și îmbrățișările fraților și surorilor care mă iubesc / Am să vă salut în curînd, și mă înconjurați, / Încît, ca în lanțuri, să mi se vindece inima, // Voi, care mi-ați rămas credincioși! dar știu, știu, / Că suferința dragostei nu se tămăduiește chiar atît de repede, / Că nu-mi cîntă un cîntec de leagăn, pe care ca mîngîiere / îl cîntă muritorii. // Căci ei, cei care ne împrumută focul ceresc, / Zeii, ne dăruiesc și suferință sfîntă, / De aceea rămînă așa. Un fiu al pămîntului / Par să fiu; făcut să iubesc, să sufăr. (germ.)

[49] Conținutul aduce cu sine forma, iar formă nu există niciodată fără conținut (germ.).

O operă de artă nu este o formație spațială, căreia să i se poată cerceta separat diferite fațete, ci un întreg, în care toate straturile separabile prin examinare sînt în cele din urmă corelate unul cu altul și acționează împreună. Aceste considerații sînt cu atît mai valabile cu cît au fost furnizate de o poezie care a suportat un examen istorico-spiritual, ceea ce un cîntec n-ar fi fost niciodată în stare să facă. Totuși, s-a mai constatat că nici chiar o așa-numită poezie de idei nu pornește de la idei, care să fi fost turnate în indiferent ce formă lingvistică și metrică. Oricît ar fi de sigur că literatura conține idei și probleme, ea nu se naște din dorința fierbinte de a le exprima și nici nu se constituie ca expresie a lor. Nu este lipsit de primejdii procedeul de a raporta ideile unei opere la sistemul de coordonare al ideologiei autorului, al spiritului epocii sau al structurii spiritului obiectiv, în credința că numai astfel se poate ajunge la o orientare. O deficiență fundamentală a cercetării istorico-spirituale este convingerea ei că o idee în opera de artă este totuna cu o idee a gîndirii filosofice, că se află în aceleași raporturi de sens și că de aceea poate fi desprinsă fără grijă din veșmîntul ei. Conținutul face parte pe deplin din obiectualitatea operei, despre care am aflat că este de un tip aparte. De aceea, cercetarea conținutului trebuie să se orienteze în primul rînd după structura operei, după structura lumii care a prins viață în acea operă. Propriile cuvinte ale lui Hölderlin către Neuffer ne arată că măreția lui ca poet nu depinde de profunzimea ideilor sale, ci de viața deplină a configurării respective. Ideile nu-i lipsesc, a mărturisit Hölderlin, dar a simțit că are lipsuri ca poet și a cerut să fie sfătuit. Situația s-a repetat (așa cum se va repeta întotdeauna). Cînd pictorul Degas a venit la Mallarmé și s-a plîns că-i place să scrie versuri, dar că nu prea izbutește, cu toate că nu-i lipsesc ideile, poetul i-a răspuns: „*Mon cher Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots!*“ [50]

[50] Dragă Degas, versurile nu se fac cu idei, ci cu cuvinte! (fr.)

Capitolul VIII

RITMUL

1. Metrul și ritmul

În capitolul III au fost analizate noțiunile fundamentale ale versului, ca de pildă accentul, timpul neaccentuat, piciorul, iambul, troheul, alexandrinul, hexametrul, stanța *(ottava rima)*, sonetul, rima, asonanța ș.a.m.d. Ca noțiune sintetică a apărut cea a metrului, adică schema care indică locul silabelor accentuate și al celor neaccentuate, alcătuirea versurilor, cea a strofelor și locul rimei.

Schema metrică nu poate fi indicată la fel de precis pentru toate poeziile. Pentru o odă safică, de pildă, ea poate fi arătată dinainte pînă în cele mai mici unități: lungimea strofei, lungimea versurilor, repartiția silabelor accentuate și a celor neaccentuate sînt determinate în mod univoc. În schimb (pentru a numi polul opus), în cazul ritmurilor libere nu se poate indica nici o schemă metrică, pe care s-o fi respectat poezia respectivă. S-a observat că unele măsuri sînt mai fixate metric în limbile germanice decît în cele romanice.

După cum am văzut, în noțiunea de schemă este conținută ideea că ea nu depinde de realizarea ei în cazul considerat. Dar în timp ce schema rămîne întotdeauna aceeași, se constată, chiar la o audiție superficială, că realizările sună foarte diferit. La audiție trebuie să facem abstracție totală de conținut, chiar și de sunetele izolate; contează numai realizarea schemei metrice. Dăm, ca probă, două strofe, care au folosit metric aceeași măsură:

BRENTANO

Singet leise, leise, leise,
Singt ein flüsternd Wiegenlied,

Von dem Monde lernt die Weise,
Der so still am Himmel zieht. [1]

KINGSLEY:

Airly Beacon, Airly Beacon;
O the pleasant sight to see
Shires and towns from Airly Beacon,
While my love climb'd up to me! [2]

Un accent metric este indicat întotdeauna prin același semn: o liniuță (—). Din poezii se vede cît de variate pot fi realizările. Faptul că în poezia lui Brentano nici un accent nu ajunge la intensitatea accentelor din poezia lui Kingsley nu se datorează deosebirii de limbă. Iar în cadrul accentelor lui Brentano există o gradație bogat nuanțată; primul accent din versul al treilea, de pildă, nici nu se simte. Silabele neaccentuate sînt și ele diferite: la Brentano sînt mai sonore și mai lungi decît la Kingsley. La acesta se găsesc la mijlocul versurilor 1 și 3 cezuri clare; la Brentano, cezurile, deși nu lipsesc cu desăvîrșire, sînt incomparabil mai slabe. Strofa engleză este din capul locului mult mai încordată; de aceea și trebuie articulată mai energic.

Toate aceste diferențieri nu sînt însă deosebiri și diferențieri întîmplătoare numai ale pasajului în cauză. Ele sînt mai degrabă corelate unele cu altele: faptul că la Brentano accentele sînt mai slabe, porțiunile neaccentuate mai lungi, cezurile mai line, articularea mai puțin încordată decît la Kingsley, —toate acestea sînt manifestări ale unui fenomen cuprinzător, unitar: RITMUL. Schema metrică este aceeași, ritmul este diferit; el ține de individualitatea fiecărei poezii.

Metrul și ritmul trebuie așadar studiate separat. Cine a determinat metrul unei poezii, nu i-a determinat totodată și ritmul. Cele două fenomene sînt desigur legate între ele:

---

[1] Cîntați încet, încet, încet, / Cîntați un cîntec de leagăn pe șoptite, / Învățați melodia de la lună, / Care se deplasează atît de tăcută pe firmament. (germ.)

[2] Far zvelt, Far zvelt; / O, plăcuta priveliște, să vezi / Zări și orașe de pe farul zvelt, / În timp ce dragostea mea s-a suit la mine! (engl.)

oricît este de diferit ritmul la Brentano şi la Kingsley, el depinde întotdeauna de schema metrică aflată la bază. Schema metrică este ca o canava, care nu se mai vede după ce broderia este gata, dar care a influenţat direcţia, structura şi grosimea firelor cusăturii.

Ritmul este o calitate cu totul specifică a versurilor; lui îi este inerentă o forţă deosebită, o magie deosebită. Există multe poezii absolut corecte din punctul de vedere metric, adică în care silabele accentuate, cele neaccentuate şi cezurile se află unde trebuie. Şi totuşi produc o impresie ştearsă şi fadă: le lipseşte ritmul unitar, activ. De obicei, procesul de creaţie nu începe cu alegerea unui metru, care să fie apoi lucrat şi cizelat. Sînt nenumărate mărturiile scriitorilor, că mai întîi a fost prezent ritmul, înaintea oricărui sens, înaintea oricăror semnificaţii. Valéry a descris cîndva un proces de creaţie astfel (în *Deutsch-Französische Rundschau*, II, 1929, p. 709): „Acum cîţiva ani eram obsedat de un anumit ritm, care mi se întipărea tot mai adînc. Părea că vrea să prindă formă, dar nu putea să facă acest lucru decît luînd cu împrumut silabe şi cuvinte, potrivite cu sensul lor muzical ... Printr-o conştientizare subită s-a produs atunci o extindere a exigenţelor poetice: a rezultat o substituire a silabelor şi cuvintelor apărute provizoriu în primul stadiu ...". Lamartine a făcut următoarea mărturisire: *„Le rythme m'enivrait déjà; mais le rythme seul ressemble à ce chef d'orchestre qui bat la mesure avec son archet pendant les silences de la mélodie"* [3] (citată de Knauer, în *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 1937, p. 78). Chiar şi la scriitori cu formaţie categoric nemuzicală şi care n-au scris cîntece decît puţine sau deloc se pot găsi din belşug asemenea mărturii.

Dar ce este ritmul? Iată una din cele mai delicate şi mai controversate întrebări, nu numai ale ştiinţei literaturii. Căci despre ritm vorbeşte şi muzica, vorbesc şi alte arte şi ştiinţe, iar la discuţie au luat parte filosofi, psihologi, naturalişti şi chiar oameni politici; Platon a vorbit ca om de stat, cînd a vrut să vadă excluse din statul său anumite

[3] Ritmul începuse să mă îmbete; dar ritmul singur este asemenea dirijorului care bate măsura cu arcuşul în timpul pauzelor melodiei (fr.).

ritmuri. Nu va fi nevoie să urmărim aici, pînă în ultimele ei profunzimi filosofice, discuția problemei ritmului, pendinte încă din epoca grecească, și nu trebuie să hotărîm dacă ritmul este un fenomen al naturii — așa cum susțin unii, care își sprijină teza pe rostogolirea valurilor, pe vîjîitul vîntului, pe tunet etc. — sau dacă reprezintă, invers, tocmai o particularitate specific omenească, o însușire spirituală, pe care abia omul o adaugă lumii — așa cum susțin alții. Putem renunța chiar și la enunțarea și discutarea celor cîteva duzini de definiții ale ritmului. Aici sînt de ajuns cîteva observații cu caracter general, care să reprezinte numai o bază pentru cercetarea practică a ritmului literar.

Ritmul este legat de timp, care constituie orizontul său cel mai vast. Acest punct de vedere al grecului Aristoxenos din Tarent nu este astăzi contestat de nimeni. Apoi, pentru a putea deveni viu și perceptibil, ritmul are nevoie de un substrat senzorial, care se desfășoară tot în timp; perceptibilitatea ritmică se bazează în primul rînd pe auz, pe simțul tactil și pe simțul mușchiular. Cînd bătaia mută a măsurii acționează ritmic, simțul mușchiular, nu ochiul, este cel care îi transmite și privitorului această impresie. A vorbi despre ritmul unui tablou, al unui edificiu înseamnă de obicei un mod de exprimare metaforic, care în contextul nostru nu lămurește mare lucru.

Dar existența în timp a unui substrat perceptibil senzorial nu este de ajuns pentru producerea unei impresii ritmice. Un ton prelungit, de exemplu, nu este niciodată ritmic. Desfășurarea, respectiv mișcarea trebuie să fie organizată. Trebuie ca părțile importante să se separe de cele neimportante și în plus trebuie ca cele importante și cele neimportante să fie cumva asemănătoare, să facă parte din același sistem. Dacă luăm ca substrat limba, anume limba vorbită, ea este organizată din oficiu, într-o anumită măsură, în elemente importante și neimportante. Unități ale vorbirii sînt silabele, care se împart în accentuate și neaccentuate. Iar acest sistem ne pare atît de firesc, încît considerăm adeseori că este sistemul tuturor limbilor. Am avut însă prilejul să arătăm anterior, în legătură cu această problemă, că de pildă arta poetică antică folosea un alt sistem: acolo,

importanța era reprezentată de cantitatea (durata, lungimea) silabelor.

Dacă ne îndreptăm privirea spre versul din literaturile moderne, nu avem nevoie să insistăm asupra problemei: în ce măsură contribuie și aici cantitatea (durata) silabelor la organizare. Poeții umaniști au făcut în toate timpurile încercarea nu numai de a imita schemele metrice antice, ci și de a înnoi sistemul antic al versului, adică de a scoate în evidență silabele importante și prin durată (cu ajutorul vocalelor lungi sau al diftongilor), față de cele neimportante, socotite „scurte" în comparație cu celelalte. Dar, în toate literaturile, aceste încercări au rămas simple experiențe, care n-au avut succes. Sistemul versului din limbile romanice și germanice este la origină accentual (sau, cum se mai spune uneori: tonic). Prin cele spuse aici nu susținem însă că o silabă scurtă accentuată nu este mai lungă în vers decît aceeași silabă în poziție neaccentuată. Silaba *in*, de pildă, în primul dintre versurile următoare este desigur mai lungă decît în al doilea:

The rain set early in to-night ...
For love of her, and all in vain ... [4]

Diferențele de durată s-au determinat precis cu ajutorul unor aparate speciale. Totuși, în problema ritmului, acest aspect al formei sonore poate fi ignorat, deoarece lungimea, după cum se vede, depinde de accent ca mărime primară. De asemenea poate fi neglijat, pînă la un anumit grad, și aspectul fonetic. Sonoritatea singură poate fi în sine creatoare de ritm; se vorbește despre un ritm al timbrului. Să presupunem, de pildă, că în șirul următor toate unitățile (silabele) sînt la fel de tari și de lungi:

Bim, bim, bam, bim, bim, bam, bim, bim, bam ...

Nuanțarea fonetică este absolut suficientă pentru a da ritm șirului. Totuși, o putem neglija, deoarece în versul

[4] A început devreme să plouă în seara asta ... (engl.) Pentru dragostea ei, și totul în zadar ... (engl.)

germanic şi romanic nu derivă din ea decît efecte secundare: unele sporiri ale importanţei; dar importanţa provine în primul rînd din accent, iar urechea noastră acolo o caută şi o aşteaptă: în accent

Tot aşa poate rămîne neluat în seamă şi aspectul melodic, care este de asemenea suficient, el singur, pentru a da ritm unui şir. Dacă pronunţăm toate silabele următoare cu aceeaşi lungime şi cu aceeaşi intensitate, dar pe a doua, a patra, a şasea ş.a.m.d. tot timpul mai sus decît pe precedenta, rezultă o trăire ritmică:

bim, bim, bim...
bim, bim, bim,

Dar pentru ritmul versurilor noastre, nici acest lucru nu este esenţial. Ce-i drept, în impresia sonoră de ansamblu produsă de ele, modularea melodică a vocii joacă un rol important; folosind o noţiune muzicală, vorbim atunci despre „melodie". Fireşte, şi o frază în proză are o „melodie". Cercetarea melodiei în proză sau în poezie este un teren de observaţie specific; cititorul poate percepe auditiv, în exemplele date mai sus, cît de diferit sună în această privinţă versurile lui Brentano de cele ale lui Kingsley. Astfel de cercetări au fost efectuate în repetate rînduri; căci şi lingvistica se întreabă cum se produce modularea vocii, precum şi, în continuare, dacă există, de pildă, deosebiri tipice în melodia frazei în diferitele limbi. Dar toate aceste lucruri reprezintă un cîmp de observaţie specific în cadrul limbii, respectiv al literaturii: în principiu, cînd studiem ritmul nu sîntem obligaţi să ţinem seama de melodie.

Dar ca să vorbim în sfîrşit despre limbă — care este împărţită, cu ajutorul accentului, în unităţi importante şi neimportante — n-avem nevoie să mergem pînă la vers: proza, limba cotidiană face şi ea deosebire între părţi (silabe) importante şi neimportante, cu care prilej tocmai accentul conferă importanţă. Fiecare frază în proză într-o limbă germanică sau romanică îndeplineşte toate condiţiile indicate mai sus: de a fi o mişcare articulată, desfăşurată în timp şi perceptibilă senzorial. Rezultă, aşadar, că şi orice proză are ritm?

Avem aici un izvor de neînțelegeri și erori. Fără îndoială orice proză este organizată, și nu e lipsit de rost să examinăm din acest punct de vedere proza unui scriitor. S-au formulat însă îndoieli dacă această organizare, proprie din oficiu vorbirii, poate fi numită ritm. Într-adevăr, ținînd seama de latura senzorială a vorbirii, organizarea și ritmul ar fi atunci sinonime, iar termenul „ritm" ar deveni inutil. Mulți cercetători, dimpotrivă, au determinat mai precis noțiunea „ritm" și au diferențiat-o de „organizare", recunoscîndu-i, ca esențial, un anumit caracter agreabil. Ei au ajuns astfel la o ușoară delimitare între proza cotidiană și cea literară, delimitare care apare ca impusă absolut obiectiv. Acești cercetători afirmă că proza literară se distinge prin caracterul ei agreabil, clar perceptibil și mai mult sau mai puțin urmărit de către autor în mod conștient. Vom avea prilejul să ne ocupăm mai jos de cercetarea așa-numitului ritm în proză și să vedem dacă deosebirea hotărîtoare rezidă într-adevăr în caracterul agreabil. Aici trebuie să subliniem în primul rînd că între cel mai agreabil ritm al prozei și ritmul versului mai există încă o deosebire fundamentală. Identitatea termenului „ritm" nu trebuie să ne facă să trecem cu vederea această deosebire. Există specialiști în știința literaturii — și autorul cărții de față se numără printre ei — care ar prefera să limiteze noțiunea de „ritm" la ritmul versului. Ținînd seama însă de terminologia în vigoare, în care noțiunea de ritm al prozei este absolut curentă, nu ni se pare recomandabil să aplicăm acea distincție terminologică într-o introducere la știința literaturii.

2. Ritmul versului

Pentru a scoate în evidență deosebirea fundamentală dintre ritmul prozei și cel al versului, A. Heusler a pus față în față, în lucrarea sa despre istoria versului german (I, §§ 22, 23), o perioadă în proză (din *Fröhliche Wissenschaft*

de Nietzsche) și două versuri (din *Legende vom Hufeisen* de Goethe):

Überall aber, wo wir als Leidende bemerkt *werden, wird unser Leiden flach ausgelegt.* [5]

Käuft ihrer so wénig óder so viel,
áls man für einen dréier gében will. [6]

În legătură cu această problemă, Heusler spune, printre altele: „Deosebirea nu poate trece nici o clipă nebăgată în seamă. În proză resimțim o succesiune subordonată, lipsită de regulă; în vers ordine și echilibru. Am ales într-adins o probă de versuri cu un mers foarte mișcat, pentru ca vechea deviză «alternanța regulată a unor silabe ușoare și grele» să nu strice socoteala."

S-ar putea indica vreo cîteva deosebiri: că în proză nu sîntem siguri dacă am pus corect accentele și dacă le-am pronunțat cu intensitatea justă, respectiv că admitem diferite moduri de a intona, în timp ce în vers nu există aproape deloc îndoieli. (Obiecțiunea că în primul vers, după cum recunoaște Heusler, se poate citi și *„Kauft ihrer"* nu este întemeiată. La începutul versului germanic domnește întotdeauna o anumită libertate.) Apoi, scara intensității accentului este bogat reprezentată în proză, în timp ce în vers ponderile accentelor sînt sensibil apropiate. (Se constată retrospectiv că și în proba din Brentano, scara este mai simplă decît într-un text în proză.) Dar factorul hotărîtor rămîne totuși tocmai faptul că în vers resimțim o ordine, care în proză pur și simplu lipsește. O audiție mai precisă ne permite să ne dăm seama că această ordine se află în corelație cu uniformitatea distanțelor dintre accente: în vers, unitățile scoase în evidență revin la intervale aproximativ egale. Verrier, în *Essai*, a definit ritmul, ca mulți alți specialiști în știința versificației, astfel: *„Le rhythme*

---

[5] Dar peste tot, unde sîntem *observați* ca oameni care suferă, suferința noastră este interpretată superficial. (germ.)

[6] Cumpărați oricît de puține sau oricît de multe, / cîte vor să dea pentru un gologan. (germ.)

est constitué par le retour du temps marqué à intervalles égaux." [7]

Cercetarea experimentală a stabilit chiar că există o așa-numită valoare optimă a intervalelor, egală cu aproximativ două treimi de secundă. Astfel, de pildă, la ritmurile libere, punem mai multe accente cînd recităm lent, dar suprimăm unele accente cînd recităm repede, tocmai pentru a obține acea măsură. Pentru a explica fenomenul, ciudat la prima vedere, cercetătorii s-au gîndit la bătaia inimii, ca și la mersul uman, și au bănuit că există relații între el și aceste date fiziologice. Dacă au dreptate, se lămurește astfel cu atît mai mult misterul fenomenului ritmic, care este deci legat de firea omului. (Spre aceeași concluzie ne duce faptul că abaterile prea mari de la acea măsură nu mai îngăduie apariția unei trăiri ritmice. Picăturile care cad uniform ne produc o senzație de ritmicitate, în care se realizează aproximativ acea valoare optimă. Dar dacă picăturile cad de pildă din zece în zece secunde, o percepere ritmică devine imposibilă. Așa-numitul ritm al perioadelor zilei și al anotimpurilor se dovedește din nou a nu fi decît un mod de exprimare metaforic, care nu se bazează pe nici o trăire senzorială directă a ritmului.)

Silabele accentuate revin în vers la intervale aproximativ egale, așa încît de fiecare dată ne așteptăm la accentuarea următoare, ca la ceva sigur. Această certitudine este una din cele mai importante caracteristici ale ritmului versului și una din deosebirile fundamentale față de ritmul prozei. Auditorul este prins în ceva ce există ca acțiune continuă. Cea mai agreabilă articulare a prozei nu are, în comparație cu versul, decît un caracter momentan, este agreabilă numai în acel loc, dar nu dă naștere la așteptări îndreptățite pentru ceea ce va urma.

Distanțele aproximativ egale dintre accente se leagă în vers cu o tendință spre o lungime aproximativ egală a porțiunilor atone. Exemplul lui Heusler a fost izbitor prin neregularitatea porțiunilor atone; porțiuni atone de patru sila-

[7] Ritmul constă în revenirea, la intervale egale, a timpului accentuat. (fr.)

be sînt în sine o raritate în limba versurilor (în timp ce în proză încordările pot fi considerabil mai mari), iar în marea majoritate a versurilor, diferențele dintre lungimile porțiunilor atone sînt mici și reglementate.

Egalitatea lungimii porțiunilor atone este mai vizibil marcată în cele mai multe versuri din literaturile germanice. O măsură iambică sau troheică pare să precizeze dinainte că atonia va fi monosilabică:

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden ... [8]

În versurile romanice, fixarea metrică este mai puțin riguroasă, dar în realizarea linguistică, diferențele nu mai sînt prea mari. Tetrametrului iambic din următoarele versuri ale lui Robert Browning:

The rain set early in to-night,
The sullen wind was soon awake,
It tore the elm-tops down for spite,
And did its worst to vex the lake ... [9]

îi corespunde în limbile romanice octosilabul. În portugheză și în spaniolă, octosilabul se întîlnește frecvent în culegerile de cîntece medievale; în epoca modernă a fost

---

[8] Un băiat a văzut un trandafiraș, / Un trandafir sălbatic, / Era atît de tînăr și de frumos ca o dimineață, / A alergat repede să-l vadă de aproape, / L-a văzut cu multă bucurie (germ.). — Traducere în versuri: *Floare de rășură* // Un flăcău în cîmp zări / Floarea de răsură, / Mîndră-n straie purpurii. / Dulce-n inimă simți. / O săgetătură, / Roșu, roșu trandafir, / Floare de răsură. (Trad. Maria Banuș, în: Goethe, *Poezii*, editura Univers, București, 1974, p. 20.).

[9] A început devreme să plouă în seara asta, / Vîntul sinistru s-a trezit curînd, / A îndoit cu ciudă vîrfurile ulmilor, / Și și-a folosit toată răutatea ca să tulbure lacul ... (engl.).

din nou cultivat, sub influența francezilor, la care este foarte agreat. Iată cîteva versuri ale lui Valéry:

Tes pas, enfants de mon silence
Saintement, lentement placés,
Vers le lit de ma vigilance
Procèdent muets et glacés.[10]

Poziția accentelor și lungimea porțiunilor atone sînt desigur mai puțin regulate decît în strofa englezească. Totuși, rezultă raporturi numerice simple, dacă întocmim o schemă în așa fel încît să se indice a cîta silabă poartă accentul:

2 2 4	(Browning: 2 2 2 2
3 3 2	2 2 2 2
3 3 2	2 2 2 2
2 3 3	2 2 2 2)

Imaginile devin încă și mai asemănătoare la alexandrin. Guilbert Murray a combătut, totuși, teza cîtorva teoreticieni francezi, potrivit căreia alexandrinul francez ar fi alcătuit în mod obișnuit din patru „anapeste", deci că ar respecta schema 3 3 / 3 3. Versurile următoare de la sfîrșitul tragediei *Iphigénie* de Racine:

Venez: Achille et lui, brûlant de vous revoir,
Madame, et désormais tous deux d'intelligence[11]

ar arăta, schematizate, astfel, 2 2 2 / 2 2 2 / 2 2 2 / 2 2 2, sau poate mai bine: 2 2 2 / 2 4; 2 4 / 2 4. Majoritatea zdrobitoare a alexandrinilor franțuzești sînt iambici sau anapestici, sau, după emistihuri, amestecate iambici/anapestici, respectiv anapestici/iambici. În orice caz, rezultă întotdeauna raporturi numerice simple.

---

[10] Pașii tăi, copii ai tăcerii mele, / Puși cu sfințenie, lent, / Spre patul vigilenței mele / Se îndreaptă muți și înghețați (fr.).

[11] Vino: Ahile și el, arzînd de dorința de a vă revedea, / Doamnă, și de acum înainte amîndoi în înțelegere (fr.).

Astfel de numărători se află în centrul cercetărilor privitoare la ritm, pe care le-a efectuat românul Pius Servien (Coculescu) pe producții poetice franceze și care au stîrnit discuții atît de vii în Franța. Servien nu tăgăduiește faptul, de importanță fundamentală și de care trebuie să țină seama orice cercetare privitoare la ritm: anume că în limba franceză (ca și în alte limbi romanice), accentuarea este mai slabă decît în cele germanice. (Acest fapt explică, de pildă, importanța mai mare a rimei în franceză, în comparație cu limbile germanice.) Servien are însă toată dreptatea să afirme în mod stăruitor că accentuarea este de cea mai mare importanță și pentru versul francez: ritmul poeziei franceze este, orice s-ar spune, cît se poate de „tonic". Servien dovedește în mod amănunțit, prin transcrieri schematice, de felul celor folosite de noi, că intervalele dintre accente respectă anumite legități, că ele sînt guvernate de „legi simple".

Se naște însă întrebarea dacă în felul acesta s-a sesizat ritmul unei opere poetice. Dacă ne-am mulțumi, să zicem, în versul germanic, cu asemenea schematizări, am ajunge aproape la o identificare a metrului cu ritmul. Schema 2 2 2 2 etc., întocmită pentru versurile lui Browning, este cea a metrului, este cea a nenumărate alte poezii, dar nu spune nimic despre ritmul acestei poezii. Chiar și pentru cercetarea ritmului pe versuri romanice, cercetările lui Servien ne par a fi abia o pregătire.

Într-adevăr, faptul că intervalele dintre accente sînt regulate și că umpluturile dintre ele respectă o lege simplă nu constituie încă ordinea ritmului în poezie. Am mai subliniat că regularitatea strictă, adică îndeplinirea corectă a schemei metrice are asupra ritmului un efect paralizant. Cititorul poate face proba pe versurile citate din Goethe și Browning: cu cît se realizează accente mai regulate, cu atît devin mai rigide versurile. Abia atunci cînd intonăm „inegal", versurile prind viață ritmică. Astfel, în versul al doilea al lui Browning, accentele al doilea și al patrulea trebuie citite mai apăsat decît primul și al treilea. În versul al patrulea, dacă recităm corect, primul accent nu se realizează deloc. Tot așa și la Goethe *(Heidenröslein)*, în versurile al treilea și al patrulea, accentele al doilea și al treilea trebuie

citite mult mai apăsat decît celelalte; primul accent, în aceste două versuri, se pierde aproape cu totul.

Pentametrul iambic a fost cercetat la Shakespeare, la Goethe și la alți maeștri ai versului și s-a constatat că foarte puține versuri realizează toate cele cinci accente; cele mai multe versuri realizează numai patru sau trei accente.

Dar prin această luare în considerare a diferitelor ponderi ale accentelor, cercetarea ritmului este abia la început. Dacă de pildă notăm, ca Servien, schemele versurilor prin 2 2 2 2 sau 4 2 2, ne amenință aici chiar primejdia de a ne rătăci, de a luneca într-o ritmică vizuală. Căci pe hîrtie au apărut grupe, care în realitate nici nu există. După un accent nu se află nici o cezură perceptibilă; mișcarea lunecă înainte. Ordinea ritmică a versului nu este pur și simplu repartiția accentelor și formarea de grupe sub imperiul unui accent. În realitatea versului, grupele de pe hîrtie s-au contopit într-o grupă mai mare, care în cazul lui Browning este cea a versului. O astfel de grupă autentică a versului, care este așadar delimitată de pauze perceptibile se numește KOLON (pl. KOLONURI sau KOLA). Nu distanțele dintre accente, cu raporturile lor numerice simple, ci kolonurile sînt unitățile ritmului; ordinea lor în vers există ca ordine a kolonurilor, ca formarea și corespondența lor.

Viața ritmică a strofei lui Goethe se bazează de pildă pe faptul că ultimul kolon are în sine o structură solidă și că în el toate cele trei accente se realizează în mod categoric. În felul acesta, el constituie încheierea eficace a versurilor precedente, care prin bipartiția lor ușoară și prin lipsa de energie a accentelor inițiale sînt mai mișcate (are loc în ele o contramișcare: de fiecare dată o ascensiune rapidă pînă la al doilea accent, apoi în al doilea emistih o coborîre lentă de la al treilea accent la al patrulea). Versul final conferă mișcării ritmice a strofei echilibru și fermitate.

De aici reiese clar că poeziile cele mai bune nu sînt cele în care kolonurile sînt cît mai egale cu putință. După cum înșiruirea de accente exclusiv uniform de grele omoară ritmul, tot așa îl omoară și kolonurile exclusiv uniforme. De această primejdie n-a scăpat întotdeauna de pildă Milton,

în opera sa *Il Penseroso:* versurile tetrametrice, rimate împerecheat, produc cu timpul un efect ritmic monoton:

Or call up him that left half told
The story of Cambuscan bold,
Of Camball, and of Algarsife,
And who had Canace to wife,
That own'd the vertuous Ring and Glass,
And of the wondrous Hors of Brass,
On which the Tartar King did ride;
And if ought els, great Bards beside,
In sage and solemn tunes have sung,
Of Turneys and of Trophies hung;
Of Forests, and inchantments drear,
Where more is meant then meets the ear ... [12]

Monotonia devine deosebit de stăruitoare atunci cînd kolonurile la fel de lungi sînt și la fel construite: în versurile citate, accentul principal se află prea des pe al treilea timp accentuat. Milton, evident, a simțit primejdia: a încercat să introducă variație prin trohei și prin elemente bisilabice ocazionale neaccentuate. Este surprinzător însă că nu a folosit mai des mijlocul cu care se obține atît de frecvent variația kolonurilor în literaturile germanice: prin alternanța terminațiilor masculine și feminine ale versurilor. În cîntecul popular, versurile se deosebesc adeseori în acest mod:

Ich hört' ein Sichelein rauschen,
Wohl rauschen durch das Korn,
Ich hört' ein feine Magd klagen,
Sie hätt' ihr Lieb verlorn. [13]

---

[12] Sau cheamă-l pe cel care a lăsat spusă pe jumătate / Povestea viteazului Cambuscan, / A lui Camball, și a lui Algarsife, / Și care o are de soție pe Canace, / Care posedă Inelul și Oglinda năzdrăvană, / Și fermecatul Cal de Alamă, / Pe care a călărit Regele Tătar; / Și dacă mai trebuie altceva, Barzi renumiți alături, / Au cîntat în melodii înțelepte și solemne, / Despre Turnire și Trofee atîrnate; / Despre Păduri, și farmece lugubre, / în care se spune mai mult decît aude urechea ... (engl.).

[13] Am auzit o mică seceră vijiind, / Am auzit-o vijiind prin lan, / Am auzit o fată gingașă plîngîndu-se / Că și-a pierdut dragostea. (germ.)

Alternanța dintre terminația masculină și cea feminină îi stă la dispoziție și pentametrului iambic, atît în forma lui albă, ca în teatrul englez și în cel german, cît și în forma lui rimată, ca de pildă în stanță sau în sonet. Faptul că teatrul german îl folosește mai mult decît cel englez are ca explicație motive morfologice: în limba engleză au dispărut terminațiile neaccentuate, care în limba germană s-au păstrat.

În exemplul din Milton s-a constatat că în acest caz fiecare vers reprezintă un kolon. În versurile cu pînă la patru accente acesta va fi cazul în mod obișnuit. În schimb, în versurile cu cinci sau mai multe accente, se constată o tendință clară spre subîmpărțirea lui în două sau mai multe kolonuri. Mobilitatea ritmică devine astfel mai mare. (Cazul alexandrinului nu contrazice cele spuse: căci în el, kolonurile au devenit uniforme, datorită cezurii energice. În limbile germanice, unde poziția tuturor accentelor este determinată, este foarte greu de păstrat vioiciunea ritmică a alexandrinului.)

Pentru a scoate în evidență articularea versului alb, sînt de ajuns cîteva versuri, extrase din *Hamlet* de Shakespeare:

... To die, —to sleep, —
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, —'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, —to sleep; —
To sleep! perchance to dream; —ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come ... [14]

Datorită cezurilor iau naștere cele mai variate kolonuri: ∪ —; ∪ — ∪; ∪ — ∪ —; ∪ — ∪ — ∪; — ∪ — ∪; ∪ — ∪ — ∪ — etc., care mai pot varia și printr-o gra-

[14] ... Să mori, să dormi ... / Nimic mai mult. Și printr-un somn să știi / Că pui sfîrșit durerii sufletești / Și-atîtor mii de alte suferințe / Ce sînt a cărnii parte. E-o-ncheiere / Chiar foarte de dorit. Să mori. să dormi. /Să dormi, dar cine știe? Să visezi! / Aici e greul! Căci cu somnul morții, /... / Ce vise-atunci ai să mai poți visa? (engl.). — William Shakespeare, *Opere*, volumul 7. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959.

dație diferită a ponderilor accentelor. Ceea ce dă în versurile citate fermitate ritmică este revenirea vigurosului kolon ∪ — ∪ — *(to die, to sleep; perchance to dream; what dreams may come)*, în care ambele accente sînt realizate cu putere. Un asemenea kolon dominant se numește LAITMOTIV RITMIC. Dar ne dăm seama și ce ușor este —atunci cînd lipsește un laitmotiv —ca un vers alb să devină difuz din punctul de vedere ritmic. Marele său avantaj —anume: extraordinara sa capacitate de modulare —este în același timp și primejdia sa. Pentru că nu prea îi conferă fermitate, și versul poate ajunge lesne la pierderea oricărei simetrii în kolonuri. Îi înțelegem pe Goethe, pe Schiller, pe Platen și pe alții care s-au plîns că versul alb este prea puțin „solemn" și că „lasă ca poezia să degenereze în proză".

Într-adevăr, în epoca naturalismului, cînd publicului de teatru nu-i plăcea să audă versuri pe scenă, piesele scrise în versuri albe puteau fi recitate lesne ca și cum ar fi fost în proză. În Franța a mers mai greu cu alexandrinul; dar animozitatea împotriva versului, respectiv comoditatea actorilor și a publicului, a scos-o la capăt și acolo.

Acolo însă, unde kolonurile fac să varieze o măsură de bază (sau mai multe), ritmul prinde viață, și o asemenea includere a formării grupelor ritmice ni se pare necesară oricui se ocupă de ritmul versului. Totodată, privirea rămîne astfel liberă pentru corelarea kolonurilor, pentru caracterul structural al întregului. O cercetare privitoare la ritm și care își îndreaptă atenția asupra acestui punct, este în stare să determine ritmul individual al unei opere, CONFIGURAȚIA RITMICĂ a acesteia. Este evident că această configurație este mai semnificativă, mai sugestivă și deci și mai lesne de înțeles dacă este vorba de totalități mici. Pentru o poezie lirică, ritmul înseamnă mai mult decît pentru o piesă de teatru, care se desfășoară în mod unitar în versuri albe, sau pentru o epopee, care este scrisă în versuri sau strofe egale. Aici, pasajele mai expresive din punctul de vedere ritmic vor sta față în față cu altele mai indiferente, în timp ce într-o poezie, fiecare pasaj acționează ca parte a unei configurări unitare, iar pasajele indiferente amenință să fărîme întregul.

3. Două exemple (Longfellow, Brentano)

Ca text pentru o analiză completă am ales o poezioară fără pretenții a lui Longfellow:

THE ARROW AND THE SONG

I shot an arrow into the air,
It fell to earth, I knew not where;
For, so swiftly it flew, the sight
Could not follow it in its flight.

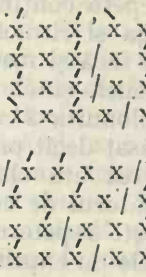
I breathed a song into the air,
It fell to earth, I knew not where;
For who has sight so keen and strong,
That it can follow the flight of song?

Long, long afterward, in an oak
I found the arrow, still unbroke;
And the song, from beginning to end,
I found again in the heart of a friend. [15]

În încercarea de a sesiza ritmul, avem dreptul să folosim o schematizare simplificatoare: x reprezintă o silabă neaccentuată, x́ una accentuată, x̀ una semi-accentuată; apostroful reprezintă o cezură slabă, iar linia de fracție una clar perceptibilă..

x x́ x x́ x ' x x x x
x x́ x x́ / x x́ x x́ /
x x x́ x x x́ / x. x́ /
x x x́ x x ' x x x /

[15] *Săgeata și cîntecul* // Am tras o săgeată în văzduh, / A căzut pe pămînt, nu știu unde; / Căci a zburat atît de repede, încît vederea / N-a putut-o urmări în zborul ei. // Am dat drumul unui cîntec în văzduh, / A căzut pe pămînt, nu știu unde; / Căci cine are văzul atît de pătrunzător și de puternic, / Încît să poată urmări zborul unui cîntec? // Cu mult. mult mai tîrziu, într-un stejar / Am găsit săgeata, încă nefrîntă; / Iar cîntecul, de la început pînă la sfîrșit, / L-am regăsit în inima unui prieten. (engl.).



Poezia este împărțită în trei strofe de lungime egală, din care fiecare constituie o unitate clară. Strofele se aseamănă și prin faptul că în cadrul lor terminațiile versurilor sînt net perceptibile. În plus, fiecare vers este alcătuit, mai mult sau mai puțin limpede, din două jumătăți, care se află, bineînțeles, într-o anumită tensiune una cu alta: pauzele de la sfîrșitul versurilor sînt mai categorice decît cezurile dinlăuntrul versurilor. Dar după cum ponderile accentelor sînt variat gradate, tot așa și aceste cezuri variază, încît kolonurile sînt și ele variate. Dar domnește mai mult decît un ritm „agreabil" și se simte și că ritmul face aici mai mult decît să scoată în evidență, cu o deosebită eficacitate, unele pasaje. El nu se mărginește să servească, ci reprezintă o forță proprie: cel ce ascultă mai atent, îi simte forma închegată, personalitatea. Iar analiza trebuie să reproducă această desfășurare a mișcării.

Kolonul fix x x́ x x́, cu cele două accente clar marcate, deschide poezia: El domină în primele două versuri, în timp ce următoarele două, cu o limpede corespondență între ele, sînt mai agitate: anacruza este bisilabică, cezurile apar mai tîrziu, așa încît kolonurile de la începutul versurilor trebuie recitate mai repede. Căci ordinea a și devenit atît de fermă, încît impune o prelungire temporală aproximativ egală a unităților (kolonurilor) sale. Totodată, ritmul subliniază aici în mod sugestiv semnificațiile: zborul rapid și grabnica urmărire cu privirea. Accentele finale, care se află în kolonuri mai scurte, cunosc o puternică intensificare, datorită distensiunii necesare.

După cum strofa a doua repetă conținutul și în parte și cuvintele primei strofe, tot așa și ritmul repetă structura rigidă a acesteia. El subliniază încă și mai energic analogia, întrucît acum versurile al treilea și al patrulea urmează întru totul aceeași mișcare. Kolonul *x x́ x x́ (x)*, în care al doilea accent este ceva mai apăsat decît primul, se dovedește a fi laitmotiv ritmic. Repetarea are chiar ceva obositor, supărător. Ritmul devine purtătorul de cuvînt al sentimentelor, cu care vorbitorul trăiește repetarea pierderii, — dar numai ritmul, deoarece cuvintele nu exprimă nimic din acele sentimente.

Strofa a treia începe cu totul altfel și anunță astfel ceva nou. Cine audiază poezia își dă seama, din acest început, că strofa a treia va fi ultima. Primul vers este împărțit în trei. Primul kolon are o singură silabă. Pentru prima (și singura dată), accentul cade pe prima silabă a versului. Abia tărăgănarea care nu trebuie să-i lipsească în rostire îi dă semnificației deplinul conținut: ritmul îl face pe auditor să resimtă nemijlocit întreaga lungime. Al treilea kolon al primului vers accelerează din nou mișcarea, cu anacruza lui bisilabică: este evocat un nou eveniment. Dar răsună laitmotivul familiar: mai clar decît cu ajutorul articolului hotărît, săgeata este confirmată ca atare. Regăsirea cîntecului are loc în același laitmotiv: *I found again.* Dar această regăsire se petrece acum într-o nouă mișcare. Pentru a o înțelege corect, trebuie să ne întoarcem încă o dată privirea înapoi.

Fiecare vers al poeziei este alcătuit din două părți, care se află într-o încordare lăuntrică. Fiecare din primele două strofe este însă împărțită și ea tot în două: în versul întîi și în al doilea, primul kolon este întotdeauna mai important decît al doilea, în timp ce în versurile al treilea și al patrulea preponderența o are al doilea kolon, iar încordarea se îndreaptă spre el. Astfel că auditorul se așteaptă ca și în ultimele două versuri ale poeziei intensitatea mai mare să fie la sfîrșit. Intensitatea mai mare este într-adevăr cu atît mai pronunțată cu cît cele două kolonuri sînt absolut egale, dar acum de formă nouă: *x x x́ x x x́*. Este desigur o variantă a laitmotivului de pînă acum, dar o variantă evidentă și

expresivă. În noua sa formă, kolonul este mai împlinit, mai cald, mai însufleţit decît în alcătuirea sa mai rece, mai dură: *x x x x*. După cum strofa a treia se detaşează ritmic, ca un tot, de cele două strofe iniţiale paralele, tot aşa tocmai cele două versuri finale, cu particularitatea lor, constituie o încheiere sugestivă şi expresivă a întregii mişcări. Ritmul a devenit o configurare fermă, închegată şi nu mai admite nici o continuare a poeziei. El realizează mai mult decît o simplă scoatere în evidenţă a semnificaţiei din unele pasaje.

Ca al doilea exemplu dăm analiza ritmică a unei poezii de Brentano. (Autorul preia exemplul din lucrarea sa *Kleine deutsche Versschule*.)

WIEGENLIED

Singet leise, leise, leise,
Singt ein flüsternd Wiegenlied,
Von dem Monde lernt die Weise,
Der so still am Himmel zieht.

Singt ein Lied so süss gelinde,
Wie die Quellen auf den Kieseln,
Wie die Bienen um die Linde
Summen, murmeln, flüstern, rieseln. [16]

Acest mic cîntec are o forţă care subjugă. Sîntem cu totul „prinşi" de el. Şi nu conţine idei mari, nici măcar mărunte, nici nu străluceşte prin virtuozităţi linguistice; în fond, abia dacă realizăm semnificaţiile. Simţim că ici şi colo apare cîte ceva: undeva răsare luna, ne înconjoară un întuneric luminos, se aud sunete armonioase. Dar nimic nu devine o „imagine" vizibilă şi nici nu se stabilesc relaţii ferme între fenomenele care se produc aici. Ar ieşi de aici ceva ciudat, dacă am forţa lucrurile: de la lună ar trebui să învăţăm o

[16] *Cîntec de leagăn* // Cîntaţi încet, încet, încet, / Cîntaţi un cîntec de leagăn pe şoptite, / Învăţaţi melodia de la lună, / Care se deplasează atît de tăcută pe firmament. // Cîntaţi un cîntec atît de plăcut şi de lin, / Precum izvoarele pe prundişuri, / Precum albinele în jurul teiului / Zumzăie, murmură, şopteşc, susură. (germ.)

melodie sau să ascultăm un cîntec al izvoarelor și ar trebui să tragem cu urechea la albinele care zboară încolo și încoace noaptea. Iar albinele nici nu cîntă, ci bîzîie, șoptesc, zumzăie. Ar fi să încercăm ceva imposibil, dacă am vrea să sesizăm pe deplin semnificațiile și să le punem în legătură unele cu altele. Nu avem voie să facem asta și nici nu facem. Alte forțe împiedică realizarea, pentru că ne copleșesc, pentru că dau formă poeziei, așa încît, în ceea ce privește semnificațiile, rămînem la aluzii schematice. În primul rînd sonoritatea. Ultimul vers, de pildă, are, ca sonoritate, o gradație ascendentă, o înseninare atît de captivantă, o structură atît de coerentă, încît nu mai căutăm altă justificare, să zicem logică, a acestei structuri. În plus, întreaga poezie trăiește de pe urma efectului magic al sunetelor moi *l* și *m*, al diftongilor luminoși *ei*, *ie*, al vocalei *ii*, cu care contrastează admirabil cîteva tonuri mai sumbre. Cealaltă forță este însă ritmul, de care ne lăsăm furați. Pentru a-l fixa folosim aceleași notații ca pentru poezia lui Longfellow:

x x x́ x / x́ x / x́ x
x x x́ x x́ x x́ /
x x x́ x́ ' x x x́ x /
x x x́ x x́ x x /

x x x x́ x x́ x /
x x x́ x ' x x x́ x /
x x x́ x ' x x́ x́ x /
x x x x / x́ x / x́ x

Poezia începe cu un vers lent, împărțit în trei. Urmează un vers care nu are decît două accente principale, așa încît mișcarea decurge ceva mai repede, iar această mișcare ceva mai repede se păstrează, mai cu seamă că accentul metric inițial trebuie rostit întotdeauna foarte slab, așa încît toate versurile par să înceapă cu o anacruză bisilabică. Versul al treilea reprezintă o nouă unitate ritmică: ea se împarte în două, fiecare parte fiind de tipul *x x x́ x*, și este astfel mai vibrant decît al doilea, care este repetat de versul al patrulea, corespunzător lui. Dar acum vibrația stîrnită de

versul al treilea se propagă. Cuprinde totul: acum *este* cîntec, care — potrivit semnificațiilor — trebuie abia să fie cîntat, *este* în izvoare, *este* în albine. Primele trei versuri ale strofei a doua sînt pline de acest laitmotiv ritmic, și pentru a-i întări consonanța, poetul renunță chiar la terminația masculină. În cadrul celor trei versuri mai are loc încă o ușoară intensificare. Primul kolon se termină, ca zăgăzuit, printr-o silabă accentuată:

Singt ein Lied ...

iar următoarele continuă să vibreze și se termină cu o silabă neaccentuată. La sfîrșitul versului al treilea, presiunea ritmului a ajuns atît de puternică, încît aproape că nu mai vrea să admită nici o oprire, ci caută să-și prelungească vibrația dincolo de limita kolonului (versului). Pînă cînd începutul versului al patrulea oprește mișcarea (fapt la care contribuie substanțial cei doi *ü* întunecați): forța laitmotivului este încă atît de mare, încît nu îngăduie nici o pauză după *Summen;* dar acum mișcarea se liniștește cu totul, nu mai alunecăm, ne regăsim echilibrul în pauza de după *flüstern* și putem lăsa mișcarea să se stingă în liniște și să se rotunjească în *ie* din *rieseln*, prima vocală lungă după cinci accente pe vocale scurte și cea mai lungă din toată poezia. Căci ultimul vers, prin construcția sa ritmică, se întoarce clar și precis spre început.

Cel ce și-a dat seama astfel de desfășurarea ritmului este cuprins cu atît mai mult de admirație în fața ambelor poezioare. Acela simte, bineînțeles, și că analiza ritmului ajunge pînă la limitele a ceea ce se poate spune, învăța și preda. Cînd ajunge la ritm, nici poetul nu mai poate număra și cîntări: posedă ritm ori nu posedă, sau, mai bine zis, ritmul poeziei sale în devenire îl posedă sau nu-l posedă pe el, pe poet.

Ar fi trebuit să cercetăm, în modul arătat, și poezii din limbi romanice, dar putem renunța aici la acest lucru, deoarece a fost făcută o astfel de încercare pe poezia lui Verlaine (cf. mai sus p. 232—233).

4. Ritmul și limba versului

Cele două analize ale ritmului ne îndreaptă privirea spre contexte mai ample, mai fundamentale. La poezia lui Brentano, în mai mare măsură decît la cea a lui Longfellow, ne-a frapat cît de slab sînt realizate semnificațiile. Este adevărat, desigur, că în poezii ritmul nu ajunge la deplina sa eficacitate decît abia prin legătura lui cu semnificațiile cuvintelor. Un poet care încearcă să facă muzică folosind sonoritatea limbii, așa cum face un muzician folosind tonuri, se angajează într-o întrecere pe care trebuie neapărat s-o piardă. Și încetează de a fi poet; căci poezia se realizează cu ajutorul limbii, iar din limbă face parte, prin firea lucrurilor, semnificația. Oricum, rămîne lucru cert că în poezia lui Longfellow și în cea a lui Brentano, semnificațiile nu au produs decît efecte slabe, dar că sonoritatea și ritmul au contribuit în mod hotărîtor la alcătuirea poeziei și la concretizarea ei.

Această observație nu este cîtuși de puțin valabilă pentru orice poezie în general, în orice caz nu în aceeași măsură. N-avem decît să punem alături indiferent ce sonet, ca să constatăm că aici semnificațiile sînt mult mai puternice. Nu este întîmplător că Longfellow și Brentano n-au scris în formă de sonet. Recunoaștem ușor că, pentru ritmul lor, catrenele, cu versurile lor relativ scurte, constituie cea mai adecvată canava. Ne aflăm astfel într-un punct în care se vădește acțiunea conjugată a metrului, ritmului și stilului și se oferă cercetării ca problemă.

„Metre is but adventitious to composition" [17], — această maximă, susținută de către Wordsworth, ar trebui să găsească astăzi la fel de puțină aprobare ca și cea enunțată aproape în același timp de către Heinrich von Kleist cu privire la vers: *„Es kommt auf die Schale nicht an, sondern auf die Früchte, die man darin bringt"*. [18] Principiul formulat, în opoziție cu acesta, de către teoreticienii contemporani cu romantismul, ca frații Schlegel, Hazlitt, Shelley ș.a., că

[17] Metrul nu este decît întîmplător pentru compoziție (engl.).
[18] Nu contează cupa, ci fructele aduse în ea (germ.).

„versul este imanent operei", a ajuns să predomine. Chestiunea care se pune aici a formulat-o Goethe cînd a spus: *„Wenn man den Inhalt meiner* Römischen Elegien *in den Ton und die Versart von Byrons* Don Juan *übertragen wollte, so müsste sich das Gesagte ganz verrucht ausnehmen"* [19] (scrisoarea către Eckermann, din 25 februarie 1824) .

Părerea actuală poate fi redată cu cuvintele unuia dintre cei mai buni cunoscători ai problemei, anume W. P. Ker: *„The tune of the verse ist part of the meaning of the poem ... poems begin in the mind of the poet as a tune without words, and he discovers words agreeing with the pattern. The pattern is not a scheme to be filled up with a certain number of syllables, but something living in the poet's mind"* [20] *(Form and Style,* p. 201*)*. Am dori chiar să spunem în completare: care trăiește și prin forța proprie. Căci se poate constata destul de des că un poet a greșit socoteala și că tendințele de exprimare ale formei metrice, pe de o parte, și cele ale ritmului și ale stilului linguistic, pe de altă parte, distonează. Însuși Ker atrage undeva atenția că Byron a ales un vers greșit pentru *The Corsair*. Astfel de greșeli se ivesc în epoca modernă mai des decît pe vremuri; căci atunci în tratatele de poetică se preciza la ce se potrivește fiecare tip de vers. Desigur, adeseori în chip prea restrîns; dar poetul care respecta regulile nu putea să greșească. Lope de Vega, în lucrarea sa *Arte nuevo de hacer comedias* a pus în versuri părerea predominantă din tratatele de poetică, versuri care pot fi citate ca exemplu:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,

[19] Dacă ar vrea cineva să transpună conținutul ciclului meu *Römische Elegien* (Elegii romane) în tonul și versificația lui *Don Juan* de Byron, cele spuse ar trebui să se prezinte infam (germ.).

[20] Melodia versului este o parte a înțelesului poemului ... poeziile încep în mintea poetului ca o melodie fără cuvinte, iar poetul descoperă cuvinte potrivite cu tiparul. Tiparul nu este o schemă de umplut cu un anumit număr de silabe, ci ceva care trăiește în mintea poetului. (engl.)

aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.
Las figuras retóricas importan ... [21]

Astăzi sîntem, bineînțeles, mai rezervați în fixarea de corespondențe, care atunci, după cum se vede, mergea pînă la conținut; anumite „subiecte" erau cuplate ferm cu anumite straturi stilistice. Cînd poeticile din secolul al XVII-lea, de pildă, atribuiau versurilor dactilice, ca valoare de exprimare, un caracter săltăreț, vesel, se dovedeau a fi la fel de mărginite și de unilaterale ca și părerea că, în muzică, măsura de 3/4 aduce și creează întotdeauna avînt și voioșie. Măsura de 3/4 poate, dar nu trebuie să fie întotdeauna măsură de vals sau de *Ländler*. Abia opera literară ne îngăduie să recunoaștem cu claritate cum și la ce servește forma metrică. Totodată trebuie să contăm pe faptul că formele metrice aduc cu ele dispoziții de intensități diferite; unele dintre ele sînt mai pretențioase decît altele. Am văzut mai sus că pentametrul iambic este extrem de modulabil și că poate prelua și reda fără conflicte atît vorbirea elevată cît și vorbirea cea mai banală.

Pare așadar promițătoare studierea corelațiilor dintre metru, ritm și stil, pornind tocmai de la ritm, de care ceilalți doi factori sînt legați în modul cel mai intim. Și totuși, cercetarea ritmului, — care încearcă să depășească analiza

---

[21] Potrivească versurile în chip iscusit / cu subiectele pe care vrea să le trateze: / decimele sînt bune pentru tînguiri; / sonetului îi stă bine la ce i ce așteaptă; / relatările cer „romances", / cu toate că în octave strălucesc cel mai mult. / Terținele sînt nimerite pentru lucruri sericase, / iar pentru cele de dragoste „redondillas". / Figurile retorice au importanță ... (span.). — *Décima* (pl. *décimas*): strofă de zece versuri octosilabice. *Romance* (pl.: *romances*): compoziție în versuri, avînd (numai la versurile pare) rime reduse la scheletul lor vocalic (consoanele putînd să difere) și fără nici o rimă la versurile impare. Acest tip de rime, numite și *rimas asonantes* (spre deosebire de rimele complete, numite și *rimas consonantes*), precum și acest mod de a rima, sînt uzuale în poezia spaniolă, îndeosebi în cea populară. *Octava* (pl.: *octavas*): strofă de opt versuri, în general endecasilabice, rimate *abababcc*. Octavele sînt frecvente în poezia iberică epică. *Redondilla* (pl.: *redondillas*): strofă de patru versuri octosilabice.

operei izolate și să ajungă la tipuri de ritm, acestea fiind în același timp tipuri de stil — se află la primele ei începuturi.

Ne întoarcem încă o dată la cele două poezii: a lui Longfellow și a lui Brentano. Ritmul lor a avut ca elemente comune tendința constantă spre continuarea mișcării, slăbiciunea relativă a accentelor, ușurința și uniformitatea pauzelor, corespondența puternică a kolonurilor, funcția importantă a versurilor. Acest tip se numește RITM CURGĂTOR.

Bazele metrice care îi corespund sînt în primul rînd versurile scurte. În literaturile romanice pot fi socotite scurte versurile de pînă la șapte silabe, iar în literaturile germanice versurile cu pînă la patru accente. În versurile mai lungi apar în mod inevitabil cezuri, așa încît corespondența nu poate fi prea eficace, iar terminația versului nu poate fi prea sugestivă. În versurile scurte, terminația este subliniată energic și prin rimă. Întrucît revin mereu unități ritmice identice, respectiv asemănătoare, ritmul curge neîmpiedicat, în unde mici.

Se dovedesc avantajoase și strofele scurte, egale, structurate relaxat: versurile sînt mai degrabă înșiruite decît încărcate cu tensiune și organizate artistic.

Tonul are și el un anumit caracter de intimitate. După cum rima revine la intervale scurte, impresionînd puternic urechea, tot așa și sonoritatea este în general o energică purtătoare de expresie: se simte o înclinare, în concordanță cu ritmul, spre sunete moi. Cu sonoritatea și ritmul ca purtători preferați ai expresiei, semnificațiile pălesc întrucîtva, mai ales că se află întotdeauna într-o legătură strînsă cu întregul vers. De aici rezultă că ritmul curgător nu este nimerit nici pentru cugetări măreațe, nici pentru o vorbire plină de idei, nici pentru un patos zgomotos. Are o predispoziție: de a exprima „stări" sufletești; este nimerit pentru „cîntec".

Forma exterioară nu este însă întotdeauna hotărîtoare. Există în limba franceză unele cîntece în ritm curgător, care folosesc alexandrinul (cf. de pildă poeziile contesei de Noailles). Pe de altă parte, o formă exterioară de cîntec

adeseori înșeală, ca în proba următoare dintr-o poezie a lui Tristan Corbière:

... Et les fidèles, en chemise,
— Sainte Anne, ayez pitié de nous! —
Font trois fois le tour de l'église
En se traînant sur leurs genoux,

Et boivent l'eau miraculeuse
Où les Job teigneux ont lavé
Leur nudité contagieuse ...
— Allez: la Foi vous a sauvés! —

C'est là que tiennent leurs cénacles
Les pauvres, frères de Jésus.
— Ce n'est pas la cour des miracles,
Les trous sont vrais: Vide latus! ... [22]

Cînd citim sau cînd auzim textul, simțim o încordare mai mare, mai multă vigoare decît la ritmul curgător. Avem chiar impresia că resimțim o discrepanță între forma exterioară și ritm, care aici se apropie de un tip numit de noi RITM TORENȚIAL.

Și pentru acest tip este caracteristică mișcarea cu tendință constantă de înaintare, dar totul are, în primul rînd, dimensiuni mai mari. Textul este rostit cu respirație mai adîncă și cu mai multă tensiune, accentele sînt marcate mai puternic și mai diferențiate, există adevărate culmi ale încordării; în mod corespunzător sînt diferențiate și pauzele. În sfîrșit, — ca urmare a respirației mai adînci și a elanului, — kolonurile sînt mai lungi.

---

[22] ... Și credincioșii, în cămașă, / — Sfîntă Ana, milostivește-te de noi! — / Fac de trei ori înconjurul bisericii / Tîrîndu-se în genunchi, // Și beau apa făcătoare de minuni / în care Iovii chelboși și-au spălat / Goliciunea molipsitoare ... / — Plecați: Credința v-a mîntuit! — // Acolo își țin sobrurile / Săracii, frații lui Iisus. / — Nu este curtea minunilor, / Găurile sînt adevărate: Vide latus! ... (fr.)

Ca exemplu de ritm torențial n-avem decît să ne gîndim la *Iliada:* hexametrul se dovedește a fi o albie adecvată. Schiller a exprimat natura lui în următorul distih:

Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen,
Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Meer. [23]

O altă formă sînt ritmurile libere, la care a ajuns Klopstock, deoarece toate celelalte forme lirice i se păreau prea strîmte ca să se poată dezvolta liber în ele torentul emoțiilor. Imnurile scrise în ritmuri libere de Goethe și de Hölderlin țin toate de ritmul torențial, iar în clasicismul englez „odele pindarice", în timp ce Rilke și-a creat o măsură proprie pentru *Duineser Elegien.* Din punctul de vedere stilistic, ritmului torențial îi corespunde un ton elevat; intimitatea caracterului de cîntec a cedat în fața plenitudinii sonore a unei vorbiri solemne. Torentul mișcării interzice ca unele pasaje izolate să iasă prea mult în evidență, iar viguroasa senzorialitate exclude o spiritualitate prea abstractă; subtilitățile intelectuale sau sclipitoarele jocuri de idei sînt aproape imposibile aici sau sînt imediat reabsorbite.

În literaturile romanice, rolul hexametrului ca vers epic tipic îl preia foarte des stanța. Construcția meșteșugită a acestei strofe, ascensiunea triplă spre perechea de rime finală, care face să se oprească mișcarea, împiedică revărsarea torențială, cerută de hexametru. Tipului ritmic favorizat de stanță îi dăm denumirea de RITM CONSTRUCTIV. Kolonurile sînt structurate mai unitar și mai regulat decît la ritmul torențial, iar unitățile ritmice, precum kolonuri, emistihuri, strofe, sînt toate mai autonome, așa încît mișcarea începe mereu de la capăt.

Din punct de vedere stilistic, ritmul constructiv, așa cum se lasă purtat de stanță, este cît se poate de potrivit pentru o vorbire elevată. Tieck, în romanul său *Der Tod des Dichters,* i-a criticat în cuvinte aspre pe Boccaccio și pe

[23] Amețitor te duce pe valuri care se încalecă neobosite, / În spatele tău vezi, vezi înaintea ta numai cer și mare. (germ.)

alții, care n-au apreciat meritele stanței. Dar se constată totodată că forma metrică asociată cu ritmul constructiv favorizează paralelismele, anaforele și alte mijloace ale unei vorbiri categorice, cultivate, disciplinate. Vorbitorul este, ca să spunem așa, mai ferm și mai stăpînit decît cîntărețul ritmului torențial.

O altă formă adecvată pentru ritmul constructiv este alexandrinul. În literaturile germanice, alexandrinul, datorită fixării tuturor accentelor, este mai puțin modulabil, iar din punctul de vedere al ritmului, mai rigid decît în cele romanice, așa încît constituie o măsură indicată pentru ritmul constructiv. Din punctul de vedere stilistic, alexandrinul favorizează, mai mult decît stanța amplă, o vorbire cu subtilități intelectuale. Schiller i-a atribuit chiar, în afară de puterea de a crea stil, o influență hotărîtoare asupra „conținutului"; citățm cuvintele pe care i le-a scris lui Goethe, cu prilejul traducerii, de către acesta din urmă, a lui *Mahomet* de Voltaire: *„Die Eigenschaft des Alexandriners, sich in zwei gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloss die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen inneren Geist dieser Stücke, die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen. Alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenkliche Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüts und die Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert und jedes Gefühl, jeder Gedanke in diese Form wie in das Bette des Prokrustes gezwängt."* [24]

---

[24] Însușirea alexandrinului de a se împărți în două jumătăți egale și natura rimei de a face din doi alexandrini un cuplet determină nu numai întregul limbaj, ci determină și întregul spirit lăuntric al acestor piese, caracterele, stările sufletești, comportarea personajelor. Totul se supune astfel regulii antitezei, și așa precum vioara muzicantului conduce mișcările dansatorilor, tot așa și natura bipartită a alexandrinului conduce mișcările sufletului și gîndurile. Mintea este solicitată fără întrerupere, și fiece sentiment, fiece gînd este vîrît cu de-a sila în această formă, ca în patul lui Procust. (germ.)

În Franța, romantismul a găsit că alexandrinul tradițional este prea rigid; l-a relaxat, înlăturînd cezura fixă și împărțindu-l în trei, prin alte două cezuri. În Portugalia, Eugénio de Castro, în prefața la *Oaristos* (1890), a revendicat gloria de a fi reînnoit alexandrinul portughez. În aceeași perioadă, Guerra Junqueiro și António Nobre au cucerit noi posibilități pentru versul eneasilab și pentru cel endecasilab, care dovedesc, toate, aceeași tendință a liricii epocii: să prefacă forme, care pînă atunci serviseră exclusiv ritmului constructiv, în forme capabile să vehiculeze ritmul torențial.

S-a încercat același lucru și cu sonetul. Acesta, în sine, nu admite ritmul torențial, iar ca atitudine, nu admite simplul ton de cîntec, nici revărsările pătimașe. Sonetul cere construcție, și anume o construcție integrală a structurii ritmice, care să-și găsească încheierea în versul final; de aceea, cere o vorbire conștientă, disciplinată. Așa glăsuiesc și definițiile naturii sonetului, care, în epoca romantismului, erau date de preferință chiar în formă de sonet. Wordsworth, Keats, A. W. Schlegel ș.a., iar mai tîrziu și Rossetti și Watts-Dunton au luat parte la acest joc.

Încercările efectuate de cîteva decenii încoace, în cele mai diferite țări, de a cuceri sonetul pentru ritmul torențial, pot fi considerate astăzi ca eșuate. Afinitatea sonetului cu ritmul constructiv și cu vorbirea guvernată de intelect este indestructibilă.

Un ultim tip care se mai cere menționat, este RITMUL DANSANT. Ca probă indicăm trioletul citat anterior (p. 139). Prin intimitatea sa, se aseamănă cu ritmul curgător. Dar se deosebește vizibil de acesta, fie și numai prin severitatea sporită a rostirii, apoi și prin marcarea mai puternică a accentelor, prin pregnanța mai mare a kolonurilor, prin funcția mai importantă a pauzelor. Spre deosebire de curgerea lină, este caracterizat în ansamblu de o puternică încordare.

Toate acestea indică în același timp noi trăsături ale stilului linguistic. În timp ce sonorul pur dă înapoi (rima îndeplinește în primul rînd funcții ritmice), semnificațiile se dezvoltă acum mai limpede decît în stilul cîntecului emotiv. Și aici se ajunge la cîntece; dar cîntecul căruia îi corespunde

ritmul dansant este de alt tip: aceste cîntece nu cer muzică, ci vor să fie vorbite; anacreontica a creat aici, într-un stil pur, alcătuiri de o eternă prospețime tinerească. Dar forma metrică a versului scurt, ritmul dansant și stilul limbajului șlefuit s-au asociat și în epigrame, dînd realizări pure.

Tipurile de ritm dezvoltate aici reprezintă propuneri. Cercetarea se mai află încă la începuturile ei. Ceea ce contează întotdeauna și ceea ce ar trebui să stea în atenția începătorului este însă evitarea unor păreri și aprecieri pur subiective, impresioniste. Azi nu mai are nici o importanță dacă spunem că un ritm este pur și simplu frumos, plăcut, viguros, moale, marcat sau oricum altfel, fără să înțelegem și să expunem datele obiective. În toate țările se obișnuiește a se accentua dificultățile care se opun unei fixări obiective a acestor date. Analizele de mai sus reprezintă o încercare de a le pune pe baze mai solide.

5. Ritmul în proză

S-a scos anterior în evidență faptul că între ritmul în poezie și ritmul în proză există deosebiri profunde. Ritmul versului are însușiri, absente în ritmul prozei: expectativa ca simptom al unei continuități (care poate merge pînă la o configurare ritmică proprie), uniformitatea intervalelor dintre accente, corespondența kolonurilor ca unități ritmice.

Cercetarea ritmului prozei, — dacă e să păstrăm acest termen, din păcate încetățenit, pentru a desemna „organizarea prozei", — trebuie să-și îndrepte atenția asupra mijloacelor de care dispune proza în vederea organizării ei. Aceste mijloace sînt: distincția dintre silabele accentuate și cele neaccentuate, pauzele, grupările, încordarea.

Ne putem aștepta din oficiu, pe bună dreptate, ca semnificațiile să joace în proză un rol mai important decît în poezie. Niciodată nu se va întîmpla ca autorul să fie mai întîi obsedat de un ritm, la care să se adapteze apoi cuvintele, potrivite din punctul de vedere „muzical". Va exista întotdeauna ceva obiectiv, care se cere prins în cuvînt. S-a spus că în proză

organizarea se orientează în întregime după sens. Dacă ar fi așa, atunci o cercetare a ritmului prozei ar fi absurdă sau cel puțin de prisos. Nu se poate tăgădui însă că există proză de acest fel. Dar există și proză în care lucrurile nu se petrec așa. De pildă, ori de cîte ori se tinde spre o „agreabilitate" a ritmului sau cel puțin se evită efectele supărătoare, ia naștere atît în autor cît și în cititor (respectiv: auditor) un simț ritmic special, care reacționează autonom. În plus, se va constata că prin organizare se poate obține o deosebită adîncire a semnificațiilor. Ba chiar se naște în general întrebarea dacă sensul unei fraze nu reiese, cu cea mai mare claritate și intensitate cu putință, abia atunci cînd satisface anumite cerințe ritmice, așa cum trăiesc acestea, —întru totul inconștient, —în auditori. Și se va dovedi în sfîrșit că în proză, dincolo de această funcție subalternă și intensificatoare a ritmicului, se poate ajunge chiar la efecte autonome.

a. *Clauzulele*

S-a acordat dintotdeauna atenție unor anumite pasaje ale prozei. Este tot o moștenire a Antichității, care a continuat să trăiască. Retoricile antice ne învață că oratorul trebuie să dea o formă solidă încheierilor grupelor, adică îndeosebi încheierii frazei și perioadei, spre a obține o exprimare mai viguroasă. O asemenea încheiere reglementată din punctul de vedere ritmic se numește CURSUS sau CLAUZULĂ. Formele cele mai cunoscute sînt următoarele:

Cursus planus: requiéscat in pâce
Cursus tardus: velocitáte redúceret
Cursus velox: ésse videátur
sau: *nísi cum grano sális*

Oratorii antici stau mărturie că aceste învățăminte n-au rămas vorbe goale. Timp de secole, așa s-a vorbit și așa s-a predat în școli. Latina medievală este plină de clauzule, și apoi și proza umaniștilor. Cîteva încheieri de capitole din *Der Ackermann und der Tod* vor fi de ajuns, ca exemple:

mit gewundenen henden; so frevelich zeihest; euch sei verfluchet; anders wissen wir keine[25]. Se observă preferința pentru cursus planus, care dealtfel ne este cunoscut din metrică: este versul adonic (— ∪ ∪ — ∪), prezent de pildă în versul al patrulea al odei safice.

Astfel de încheieri de frază, cu accentuarea lor ordonată, se rostesc lent și apăsat. Proza dobîndește astfel ceva elevat, solemn, și ia caracterul unui discurs recitat în fața publicului, caracterul unei cuvîntări. Cercetării încheierilor de frază în proza medievală sau în cea din secolele următoare îi revin în primul rînd două sarcini, dacă vrea să fie mai mult decît o simplă statistică a clauzulelor întîlnite în texte: trebuie să studieze relațiile dintre retorica practică și cea teoretică, dintre proză și învățăturile retoricienilor, și trebuie să determine relațiile dintre clauzule și stilul întregii proze supuse studiului.

Tocmai dependența prozatorilor de învățăturile teoreticienilor, respectiv de modelele recunoscute, restrînge mult posibilitatea de a folosi aceste fenomene pentru interpretarea particularităților personale ale autorului, spre care cercetării stilistice moderne îi place atît de mult să-și îndrepte privirea. Numai cu mare băgare de seamă vom ajunge în această privință la stabilirea unor particularități individuale, și nici chiar atunci nu ne vom fi ocupat decît de un aspect subordonat, nu de totalitatea prozei.

Astfel de cercetări trebuie să se mai aștepte și la o altă dificultate. Clauzulele n-au fost născocite de către Antichitate în mod arbitrar și n-au fost apoi învățate și aplicate de-a lungul secolelor numai de dragul autorității lor. Ele sînt mai degrabă soluții optime canonizate pentru anumite probleme oratorice, care pot apărea spontan oricînd, chiar și fără școlarizare conștientă. La oratorii și la prozatorii din epoca postumanistă, ele se găsesc întotdeauna acolo unde, la sfîrșitul unei fraze sau al unui grup de fraze, este necesară o sporire a expresivității. Orice cuvîntare publică, și în zilele noastre, este plină de clauzule, fără ca oratorul să fi studiat retorica.

[25] Cu mîinile rănite; pleci atît de nepăsător; fiți blestemați; altele nu știm (germ. v.).

Aşadar, cercetarea clauzulelor nu poate contribui decît relativ puţin la clarificarea unui anumit text în proză. În natura ei rezidă mai degrabă tendinţa de a intra în domenii superioare operei şi personalităţii autorului.

Caracterul ei limitat mai are încă o cauză. Majoritatea covîrşitoare a prozei „literare" din ultimele secole nu mai este destinată recitării, nu mai trăieşte în atmosfera publicităţii, a retoricului, atît de favorabilă formării de clauzule. Această proză se cere citită în singurătate şi în linişte, şi nu ţine să scoată în evidenţă, printr-o intonaţie mai apăsată, anumite pasaje. Cercetarea încheierilor frazelor ar fi la ea un procedeu prea puţin adecvat. Cercetarea ritmului trebuie să cuprindă totalitatea organizării ei.

b. *Modificările condiţionate de ritm*

Ca pregătire pentru acest mod de lucru dăm cîteva exemple, în care ritmicul joacă un rol mai mult sau mai puţin clar în organizarea prozei. Exemplele provin din opere, care au fost prelucrate de autorii lor; *A* înseamnă o versiune anterioară, iar *D* versiunea definitivă. Primul exemplu este extras din *Madame Bovary* de Flaubert (după ediţia *Ébauches et fragments inédits*, publicată de Gabrielle Leleu, 2 volume, Paris, 1936):

1. *A: D'abord, on parla du malade, puis du temps ...* [26]
   D: On parla d'abord du malade, puis du temps ... [27]

Aproape în acelaşi timp se găseşte aceeaşi modificare la Stifter, în prelucrarea povestirii sale *Der Hagestolz:*

A: Zuerst reden sie von allem und oft alle zugleich, dann reden sie ... [28]

D: Sie redeten zuerst von allem und oft alle zugleich, dann redeten sie ... [29]

---

[26] Mai întîi s-a vorbit despre bolnav, apoi despre vreme ... (fr.)

[27] S-a vorbit mai întîi despre bolnav, apoi despre vreme ... (fr.)

[28] Mai întîi vorbesc despre toate şi adeseori toţi odată, apoi vorbesc... (germ.)

[29] Vorbiră mai întîi despre toate şi adeseori toţi odată, apoi vorbiră ... (germ.)

Deosebirile ritmice sînt considerabile. Cuvîntul *„D'abord"*, respectiv *„Zuerst"*, în capul frazei primește un accent puternic, care cere o pauză netă după el. Prin modificare ia însă naștere un grup de cuvinte unitar, care urcă spre *„malade"*, respectiv spre *„allem"*, adică spre accentul dominant, în timp ce antiteza este slăbită. Dar ne putem pe drept cuvînt îndoi dacă modificările au avut într-adevăr motive ritmice. În versiunile definitive ale celor două opere se găsesc construcții de tipul: *„D'abord ... puis (ensuite) ..."*, respectiv *„Zuerst ... dann ..."* și în plus multe alcătuiri, care corespund întocmai construcției din acele prime versiuni. Așadar, modificarea n-a fost prilejuită de ordinea ritmică, luată ca atare. Putem presupune mai curînd că celor doi autori antiteza categorică le-a părut în acest caz nejustificată și că în locul ei au vrut să mute în poziția dominantă centrele semantice propriu-zise *(malade*, respectiv *allem)*. Se vede aici legătura intimă a ritmicului cu semanticul, cu toate că se poate face foarte bine deosebirea între primar și secundar. În exemplul nostru, semanticului îi revine, evident, rolul factorului primar. Altfel stau lucrurile în exemplul următor, extras din *Eurico* de Alexandre Herculano:

2. *A : do bramido do már e do rugído das ventanías* [30]
D : do bramido du már e do rugído dos véntos [30]

Înlocuirea cuvîntului *ventanías* prin *véntos* creează două grupe de cuvinte absolut egale, care corespund unul cu altul din punctul de vedere ritmic, pînă în cele mai mici amănunte, și în care rima exterioară și cea interioară fac ca simetria să fie completă. Aici nu se poate bănui că cine știe ce impulsuri au pornit din semantic; aici, evident, motivul modificării a fost emfaza ritmică eficace. În plus, pasajul se află într-un context, în care percepția ritmică este gata trezită de un triplu paralelism anaforic. Este unul din pasajele retorice, în care se vorbește „în public" și de care *Eurico* nu duce lipsă.

[30] Despre mugetul mării și despre vuietul vînturilor (port.).

Exemplul următor, care se află într-un anumit contrast cu citatul din *Eurico*, provine tot din *Der Hagestolz* de Stifter:

3. *A : Und von dem Haupte der Helden leuchtet der Ruhm...*[31]
D : Und von dem Haupte der Helden leuchtet dann der Ruhm ...[32]

Prima versiune are un categoric caracter de vers. Nu încape îndoială că tocmai acest caracter de vers l-a determinat pe Stifter să facă modificarea. Datorită ei s-a înlăturat egalitatea intervalelor și a grupurilor de silabe neaccentuate, ca și egalitatea intensității accentelor, care făceau ca pasajul să fie atît de uniform: accentul pe „*Ruhm*" a devenit acum dominant, iar tirania ritmică a dublului adonic a dispărut.

Acest exemplu face parte dintr-o discuție amplă. S-a emis părerea că o proză este cu atît mai bună cu cît mai multe versuri „reale" se pot decupa din ea. Astfel, tocmai unii teoreticieni francezi au măsurat adeseori proza cu rigla gradată a alexandrinului. Acestora li s-a opus recent Servien, care are, atît printre teoreticieni cît și printre scriitori, mulți adepți și precursori. Schleiermacher, în recenzia sa privitoare la romanul *Herr Lorenz Stark* de Engel, identificase cu mirare mulți hexametri compleți și întrebase „dacă pricina este lipsa de ureche muzicală sau o teorie nouă, nemaiauzită pînă acum, despre ritmul în proză". Theodor Storm i-a mulțumit prietenului său Paul Heyse că i-a atras atenția asupra fluxului iambic din scrierea sa *Fest auf Haderslevhuus* și s-a simțit rușinat că lui, ca vechi „practician" al povestirii în proză, i s-a putut întîmpla una ca asta. Prin mici modificări, a înlăturat ceea ce i se păruse a fi o greșeală netă:

3.a. *A : Ich hab doch darum nicht den Tod gefreit ...*[33]
D : Ich hab darum doch nicht den Tod gefreit ...[34]

Simpla inversiune (numai din motive ritmice!) înseamnă foarte mult. Dintre cele cinci accente de pînă acum, două

[31] Și din capul eroilor radiază faima ... (germ.)
[32] Și din capul eroilor radiază atunci faima ... (germ.)
[33] Doar n-am chemat de aceea moartea ... (germ.)
[34] Doar nu de aceea am chemat moartea ... (germ.)

(hab, nicht), dispar cu totul, iar bază metrică nu mai există. Prima versiune trebuia însă să fie citită într-adevăr în cadență iambică. Multe cercetări ritmice, cere pretind că vor să identifice numai versuri, suprapun peste accentuarea naturală una artificială. A considera fraza: *„Er wohnte selten in der Stadt und neuerdings fast einzig auf seinen Gütern in der Nähe"* [35] (Mörike) drept flux iambic, așa cum a considerat cineva, rămîne o distracție personală. Organizarea reală a acestei fraze este cu totul alta; ea nu mai cunoaște decît incomparabil mai puține accente. Discuția de pînă acum asupra problemei dacă întrezărirea unei scheme metrice îmbunătățește calitatea prozei suferă în mare parte din pricină că a folosit material neadecvat. Pentru clarificarea ei definitivă mai este necesară analiza atentă a unor texte în proză de bună calitate. Din capul locului nu trebuie să ne așteptăm însă la un verdict simplu, ci trebuie să privim lucrurile în straturi. Ceea ce este valabil pentru o scriere educativă sau de pildă pentru un anumit pasaj liric sau retoric dintr-un roman, nu este încă nici pe departe valabil pentru o povestire intimă. La aceasta din urmă se va constata, poate, că proza pierde din calitate dacă ritmul devine tiranic, de îndată ce atrage prea mult atenția asupra sa și lasă să se nască expectative, care răpesc o parte din substanța cuvintelor. În schimb, un autor care vorbește răspicat, care se situează pe un punct de vedere elevat, căruia cititorii individuali și particulari i se alătură formînd un auditoriu public anonim, care, într-un cuvînt, nu povestește, ci vestește, acela are tot dreptul să folosească structuri reglementate metric.

Un alt patrulea exemplu, ultimul, este extras tot din Madame Bovary:

4. *A : Et il se mit à regarder sur le lit, derrière la porte et sous les chaises ... Mademoiselle Emma l'aperçut et elle fut se pencher ...* [36]

---

[35] Locuia rar în oraș, iar în ultima vreme aproape numai la moșiile lui din apropiere (germ.).

[36] Și începu să se uite pe pat, după ușă și sub scaune ... Domnișoara Emma îl zări, se duse și se aplecă ... (fr.)

D: Et il se mit à fureter sur le lit, derrière les portes, sous les chaises ... Mademoiselle Emma l'aperçut; elle se pencha ...[37]

Cuvîntul „*et*" a fost suprimat de două ori, la mică distanță, iar deosebirile în ceea ce privește ritmul sînt astfel din nou considerabile. În locul tranzițiilor line de la un grup de cuvinte la celălalt, acum intervin pauze foarte marcate. Grupele devin mai izolate, iar datorită intensificării accentelor *(portes, chaises, aperçut, pencha)* devin mai încordate și mai rigide. Chiar și din punctul de vedere pur articulatoric, a doua versiune este mult mai încordată, iar la înlocuirea lui *regarder* prin *fureter* se prea poate să fi contribuit în aceeași măsură înăsprirea sunetului ca și înăsprirea semnificației.

La ultimele trei exemple care au fost cercetate (nr. 2—4) frapează faptul că interpretarea pasajelor respective a dus la tendințe ritmice, care trimit dincolo de acele pasaje. Acest rezultat este important. Din ultimul exemplu reiese nevoia imperioasă de a se cerceta întreaga versiune definitivă a romanului, din punctul de vedere al înăspririi ritmului. Observațiile izolate abia atunci încep să aibă sens. Totodată, cele trei exemple dovedesc cît de diferite pot fi funcțiile ritmicului. Dacă ar ține seama numai de caracterul agreabil al organizării textului, cercetarea ritmului n-ar ajunge prea departe; ba chiar și-ar pierde imparțialitatea, de care au nevoie astfel de cercetări. Tocmai pasajul din *Madame Bovary* dovedește că aici au fost hotărîtoare cu totul alte tendințe de exprimare. S-a constatat, firește, din nou, că ritmicul n-a putut fi izolat decît cu greu. La înlocuirea lui *regarder* prin *fureter* acționează împreună și în aceeași direcție ritmicul și semanticul. Eliminările cuvîntului *et* au și ele un aspect linguistico-stilistic. Înșiruirea asindetică în locul celei sindetice izolează lucrurile semnificative, face ca lumea acestei cărți să devină mai aspră, mai scindată în părțile ei componente, mai rigidă. Pare aproape fără rost să mai întrebăm care a fost cauza primară a modificării. Deoarece chiar în

[37] Și începu să scotocească pe pat, după uși, sub scaune ... Domnișoara Emma îl zări, se aplecă... (fr.)

cazul unei eventuale priorități a semanticului rămîne faptul că ritmicul produce efecte noi și absolut particulare. Din orice vorbire și înțelegere face parte, potrivit naturii lucrurilor, latura senzorială, chiar atunci cînd se citește în surdină; ritmicul este unul dintre cele mai hotărîtoare fenomene ale corpului senzorial al limbii, din cîte poate izola gîndirea. Filosofia modernă a limbii a scos la iveală în mod amănunțit, pornind tot de la W. von Humboldt, performanțele specifice ale senzorialității limbii. O proză, în care efectele senzorialului au fost reduse la minimum, privită din punctul de vedere al limbii esențiale, pare neapărat bolnăvicioasă, ba chiar pur și simplu degenerată. Iarăși, însă, creația literară este aceea în care limba esențială prinde viață. La un scriitor, limba în formare trebuie să treacă prin stația de control a unui simț ritmic mai mult sau mai puțin sensibil, iar controlul poate fi conștient sau poate rămîne inconștient.

După cum a reieșit din exemplele noastre nr. 2 și nr. 3, controlul a fost aici absoliut conștient; ba chiar în aceste pasaje cuvîntul hotărîtor cu privire la noua formă l-a avut exclusiv simțul ritmic, și a folosit cuvintele în primul rînd ca unități senzoriale ale organizării linguistice. De aici reiese totodată cerința metodologică de a se ține seama, la o cercetare a unui text în proză, de diferitele grade ale sensibilității ritmice, respectiv de eficacitatea ritmică într-o producție a prozei literare. Nu se poate presupune că o povestire sau un roman se desfășoară cu o densitate uniformă a efectelor ritmice. Ne este cu neputință să prezentăm aici cercetarea ritmologică a unui text în proză în întregimea lui. Vom reproduce totuși cîteva aliniate de la începutul scrierii *Sentimental Journey* de Sterne, pentru a observa în ele cîte ceva din organizarea textului.

c. *Cu privire la ritmul în proză la Sterne*

Calais. When I had finish'd my dinner, and drank the King of France's health, to satisfy my mind that I bore him no spleen, but, on the contrary, high honour for the humanity of his temper — I rose up an inch taller for the accommodation.

— No — said I — the Bourbon is by no means a cruel race: they may be misled like other people; but there is a mildness in their blood.

As I acknowledged this, I felt a suffusion of a finder kind, upon my cheek — more warm and friendly to man than what Burgundy (at least of two livres a bottle, which was such as I had been drinking) could have produced.

— Just God! said I, kicking my portmanteau aside, what is there in this world's goods which should sharpen our spirits, and make so many kindhearted brethren of us, fall out so cruelly as we do by the way?[38]

La lectură, textul produce o furnicătură plăcută. Neliniștea din cadrul fiecărei perioade se estompează spre sfîrșit: încheierile perioadelor (aliniatelor) sînt ferme, iar pauzele de după ele sînt considerabile.

Perioadele sînt în sine extrem de variat organizate. Kolonuri ample, care cer un tempo rapid, alternează cu altele scurte, izbitor de scurte (*No; Just God;* și formula care întrerupe mereu: *said I*). Părți rostite „aparte" și slab alternează cu altele rostite apăsat și energic; adeseori, tempo-ul este încetinit de două sinonime *(warm and friendly)* sau de două construcții paralele *(bore him no spleen, but ... high honour: should sharpen ... and make ...)*, care intensifică apăsarea rostirii. Dar organizarea ritmică își primește amprenta caracteristică de la neîncetateîe amăgiri produse de așteptare. *When I had finish'd my dinner,* — așa începe o încordare. Așteptăm continuarea rectilinie și încheierea. Dar imediat ur-

[38] Calais. După ce am isprăvit de cinat și după ce am băut în sănătatea regelui Franței, ca semn că n-am nimic împotriva lui, ba dimpotrivă, că-l cinstesc foarte, pentru că e omenos din fire, — m-am sculat, simțindu-mă parcă mai înalt cu un țol în urma acestui compromis. / — Nu, am spus, stirpea Burbonilor nu este cîtuși de puțin crudă: pot avea și ei rătăciri, ca orice alți oameni; dar au blîndețea în sînge. / După ce am recunoscut acest lucru, am simțit pe obraz o dulce mîngîiere — mai caldă și mai prietenoasă decît cea pe care ar fi putut-o pricinui vinul de Burgundia (de cel puțin două livre sticla, ca cel pe care îl băusem eu). / — Sfinte Dumnezeule! am spus, împingîndu-mi cu piciorul valiza, există oare printre bunurile acestei lumi ceva care să ne poată înăspri sufletele și care să poată face ca atîția frați cu inima duioasă din mijlocul nostru să se dezbine cu atîta cruzime, așa ca noi? (engl.)

mează o alcătuire paralelă. Totuși, nici aceasta nu debușează în încheiere, ci mai degrabă organizarea deviază lateral, dobîndește, datorită paralelismului (și unităților scurte presărate pe parcurs), o energie proprie, pînă cînd, în cele din urmă, după o pauză foarte marcată, urmează sfîrșitul, răspicat, deoarece fusese mult întîrziat. O mare încordare, datorită perioadei lungi, iar în ea o voioasă alternanță și amăgire,— aceasta este organizarea tipică a textului, accentuată formal.

O analiză mai precisă a manierei lui Sterne de a organiza textul s-a dovedit utilă, întrucît aceea manieră a ajuns să fie de cea mai mare importanță, din punctul de vedere istoric. Ea a exercitat o influență de durată nu numai asupra romanului comic, ci și asupra unui anumit gen de descrieri de călătorie, care se înrudesc și în această privință cu *Sentimental Journey* (în Germania: Heine, *Harzreise* ș.a.; în Portugalia: Garrett, *Viagens na minha Terra*). Prin proza unor astfel de descrieri de călătorie, Sterne a mai influențat apoi și proza jurnalistică.

Capitolul IX

STILUL

A. NOȚIUNEA DE STIL

Păşim în domeniul unui grup de probleme spre care converg de mult toate drumurile. Dacă e să dăm crezare unor păreri mai recente, păşim nu numai într-un sector central al ştiinţei literaturii, ci în însuşi miezul ei, şi nu numai în al ştiinţei generale a literaturii, ci totodată în al întregii istorii a literaturii. Aşa se afirmă în locurile cele mai autorizate şi este de ajuns să citãm numai cîteva voci. Părerea şcolii lui Vossler a fost sintetizată cîndva de către Spitzer în fraza: *„Syntax, ja Grammatik sind nichts als gefrorene Stilistik"*. [1] Şi tocmai acest fel de a vedea îi apare lui Benedetto Croce ca fiind în deplină concordanţă cu al său: *„La stilistica mercé del Vossler, dello Spitzer e di altri ... con ciò non v'ha più differenza alcuna tra critica stilistica e critica estetica."* [2] Compatriotul său Bertoni spune în *Lingua e pensiero*: *„Che cos'è la storia della poesia, se non l'esame delle personalità dei poeti studiate entro la loro lingua?"* [3]. În Spania, Dámaso Alonso a spus (în *La poesía de San Juan de la Cruz)*: *„El estilo es el único objeto de la crítica literaria, y la misión verdadera de la historia de la literatura ... consiste en diferenciar, valorar, concatenar y seriar los estilos particulares"*. [4] La Emil Staiger

[1] Sintaxa, ba chiar şi gramatica, nu sînt altceva decît stilistică îngheţată (germ.).

[2] Datorită stilisticii lui Vossler, a lui Spitzer şi a altora ... nu mai există nici o deosebire între critica stilistică şi critica estetică. (it.)

[3] Ce este istoria poeziei, dacă nu examinarea personalităţilor poeţilor, studiate în cadrul limbii lor? (it.)

[4] Stilul este unicul obiect al criticii literare, iar adevărata misiune a istoriei literaturii ... constă în a diferenţia, a valorifica, a corela şi a clasifica stilurile particulare. (span.)

se găsește fraza: *„Von allen Möglichkeiten literarischer Forschung ist sie* (die Stilforschung) *die am meisten autonome und dem Dichterischen am meisten treu."*[5] Astfel de voci s-ar mai putea cita în număr mare.

Nu înseamnă însă că prin „stil" se înțelege pretutindeni același lucru și că metodele de lucru sînt întotdeauna aceleași. În funcție de diferitele puncte de pornire și de diferitele influențe se pot observa deosebiri considerabile. Dar toate acestea nu pot ascunde vederile și concepțiile fundamentale comune. Caracterul comun iese limpede în evidență mai ales în legătură cu două concepții, dintre care una este învechită, iar cealaltă iese din sfera literaturii.

1. Stilistica învechită și stilistica normativă

Concepția despre stil, pe care îndrăznim s-o denumim „învechită", a dominat în modul de lucru din secolul al XIX-lea și este și astăzi destul de răspîndită în unele tratate populare. Ea are la bază, în ultimă analiză, ideea că opera literară este o bucată de limbaj, „făcută" în mod conștient și dichisită cu anumite mijloace. Mijloacele sînt cunoscutele iguri de stil ale retoricii antice. Cercetarea unui text ar consta așadar în stabilirea figurilor de stil întîlnite. Ce-i drept, se obișnuiește și în astfel de cărți să se spună la început că fiecare individ are stilul său propriu, prin „individ" înțelegîndu-se o persoană umană. Și se citează și aici, de fiecare dată, maxima cu totul răsuflată a lui Buffon, potrivit căreia stilul este însuși omul (o maximă care, de altfel, n-a fost spusă chiar așa și cu atît mai puțin cu acest sens). Dar pe calea aceasta nu se poate pătrunde nici în lăuntrul unei personalități, nici în cel al unei opere, așa încît încadrarea unei opere sau a unui autor în una din cele trei categorii stilistice, stabilite tot de către Antichitate, — *stilus gravis, stilus medius, stilus*

[5] Dintre toate posibilitățile cercetării literare, ea (cercetarea stilului) este cea mai autonomă și cea mai credincioasă poeticului. (germ.)

facilis [6], —este singurul lucru palpabil oferit de această stilistică, în afară de tabele.

Întrucît ştiinţa modernă a stilului lucrează de o generaţie şi mai bine cu alte concepţii şi cu alte metode, ne putem aştepta să cucerească într-un timp destul de apropiat cercuri tot mai largi de oameni care se interesează de literatură, precum şi învăţămîntul. Zilele acestei „stilistici", care, din punctul de vedere actual al ştiinţei este învechită, sînt numărate.

Altfel stau lucrurile cu o a doua concepţie despre „stilistică". Această concepţie, cu toate că se deosebeşte de cea a ştiinţei literaturii, nu se poate învechi, deoarece corespunde unor nevoi veşnic actuale. Cel mult ar fi de dorit ca, din motive de claritate terminologică, să se ajungă la o diferenţiere a semnificaţiei: ca termenul „stilistică" să rămînă rezervat pentru una sau pentru cealaltă din cele două teorii.

Stilistica veşnic actuală este teoria stilului bun, sau mai bine zis: a folosirii adecvate a limbii. În toate epocile s-au întocmit şi se vor întocmi asemenea manuale. Chiar şi numai pentru că vederile cu privire la ceea ce este „adecvat" se schimbă, ca şi înseşi posibilităţile linguistice. Pentru toate limbile de cultură există manuale de bună şi corectă folosire a mijloacelor linguistice; pentru zilele noastre este caracteristic în această privinţă faptul că manualele au în vedere mai ales folosirea scriptică a limbii, în timp ce Antichitatea se gîndea mai mult la folosirea ei orală. *Die Kunst des Schreibens, Die Kunst der Prosa, Vom papiernen Deutsch, Vom ABC zum Sprachkunstwerk* [7], —acestea sînt, în cadrul ariei limbii germane, titlurile cîtorva manuale de stil care, bineînţeles, nu se pot compara nici pe departe cu lucrările analoage franţuzeşti, în ceea ce priveşte aria de aplicare şi forţa de pătrundere.

Nevoia de asemenea cărţi este mai puţin stringentă decît nevoia de manuale specializate în domeniul scrisului corect. Prin cuvîntul „scris" în sine se înţelege azi redactarea corectă a scrisorilor. Tradiţia manualelor de corespondenţă datează

---

[6] Stilul grav, stilul mediu, stilul uşor (lat.).

[7] Arta scrisului, Arta prozei, Despre germana fadă, De la abecedar la opera literară (germ.).

din cele mai vechi timpuri, iar printre diferitele feluri de scrisori s-au bucurat de cînd lumea de prioritate scrisorile de dragoste; s-ar putea întocmi chiar și o vastă istorie a „manualelor de corespondență de dragoste". În prezent le concurează numeric manualele de corespondență comercială. Căci și ele reprezintă o ramură specială a stilisticii, ca artă de a scrie corect. În toate limbile există dealtfel confruntări serioase între sistemele stilisticienilor și cele ale specialiștilor în corespondență comercială, care pretind să li se recunoască dreptul la un limbaj special. Dar problema limbajelor tehnice și de specialitate nu intră în contextul nostru decît cel mult în măsura în care sîntem dispuși să considerăm limba literară ca limbaj de specialitate.

2. Stilistica lingvisticii

Impulsurile spre cercetarea stilistică modernă, către care ne îndreptăm acum atenția, au avut proveniențe diferite, ceea ce explică și diversitatea punctelor de vedere. Se pot distinge, poate, trei impulsuri și deci trei concepții și orientări diferite. Primul impuls a venit din partea lingvisticii. Mai cu seamă lingvistului De Saussure i se datorează stimularea și extinderea fecundă a teoriei lui Wilhelm von Humboldt, cu privire la dublul aspect al limbii: pe de o parte aspectul limbii ca *ergon* [8], ca *langue* [9], ca sistem, ca fenomen social, iar pe de altă parte, limba ca *energeia* [10], ca *parole* [11], ca folosire individuală. De Saussure a accentuat caracterul de sistem al limbii, și anume de sistem de semne de exprimare, ceea ce a constituit o reacție necesară împotriva lingvisticii unilateral istorice din secolul al XIX-lea. Alături de metoda ei diacronică, istorică, doritoare de a formula legi, a apărut acum metoda sincronică, descriptivă, care sesiza o anumită stare linguistică.

[8] Lucru, lucrare, acțiune (el.).
[9] Limbă (fr.).
[10] Activitate, funcționare, act, punere în funcțiune (el.).
[11] Vorbire (fr.).

Pe aceste baze și-a întemeiat „stilistica" elvețianul Charles Bally, discipol al lui De Saussure și apoi șeful curentului denumit ȘCOALA GENEVEZĂ. Bally face distincție între elementele raționale și cele afective ale limbii; dar nu în sensul că ar exista în cadrul limbii două sisteme, care ar dispune fiecare de propriile sale mijloace, complet separate. Orice vorbire conține elemente raționale și afective, și gradele de amestecare pot fi, bineînțeles, foarte diferite. Iar Bally înțelege prin „stilistică" investigarea, respectiv teoria, mijloacelor lingvistice, din punctul de vedere al funcției lor emoționale, respectiv afective. Sînt incluse în cercetare și unele pasaje din texte literare și poetice, dar nu de dragul lor sau de dragul operelor, ci ca purtătoare ale unei limbi afective. Așa încît această stilistică urmărește întotdeauna întregul unei stări lingvistice, dar nu se află în serviciul nemijlocit al științei literaturii. Același lucru se poate spune și despre formularea pe care a dat-o Frédéric Paulhan unor idei asemănătoare, cu toate că la el creația literară joacă un rol mai important. Potrivit celor două funcții ale limbii, pe care Paulhan le numește *„significative"* [12] și *„suggestive"* [13], se pot distinge două tipuri de vorbire, pe care Paulhan le numește „stiluri". Stilul „sintetic", corespunzător funcției sugestive, este cel al literaturii, iar analiza mijloacelor stilului sintetic, precum *image* [14], *comparaison* [15], *métaphore* [16], *termes impropres* [17] etc., ca și explicațiile referitoare la vers, sînt o introducere utilă în gîndirea stilistică, tocmai pentru că nu umblă după originalitate, ci se întemeiază pe concepții care sînt de mult un bun comun al științei. Dar această concepție mai largă a stilului „sintetic" nu prea vine în ajutorul cercetării, care vrea să se ocupe în particular de anumite opere, sau de anumiți autori, sau de anumite epoci. Deoarece însuși Paulhan subliniază că în stilul sintetic se clasifică și conversațiile și cuvîntările și că, pe de altă parte, operele literare prezintă

[12] Semnificativă (fr.).
[13] Sugestivă (fr.).
[14] Imagine (fr.).
[15] Comparație (fr.).
[16] Metaforă (fr.).
[17] Termeni improprii (fr.).

foarte des pasaje care sînt „*significatives*". Încă și mai sistematic și ținînd seama de spiritul diferitelor limbi, Emil Winkler a întocmit, pe baza cercetării capacității de exprimare a formelor limbii, o *Grundlegung der Stilistik*[18]. Într-adevăr, acestea sînt cele două țeluri pe care le urmăresc toate concepțiile menționate: ori ajung să sesizeze „stilul" unei limbi, ori speră să poată da o fundamentare a stilisticii, fie în general, fie pentru o anumită limbă. Tocmai ținînd seama de tabelele atît de bogate ale „figurilor" antice, s-a enunțat cerința de a se ajunge la un sistem fix al mijloacelor stilistice linguistice. Acest sistem ar trebui să se poată aplica apoi oricărei creații literare, iar analiza individuală și-ar găsi astfel treaba în bună parte gata făcută.

Dar dacă sistemul nu vrea să rămînă o simplă enumerare a formelor linguistice, cam în genul capitolului IV al cărții de față, ci vrea să devină un adevărat sistem de mijloace stilistice, se naște întrebarea: în ce măsură se poate stabili în mod univoc valoarea de exprimare a formelor și alcătuirilor linguistice? Și mai rămîne în sfîrșit faptul, niciodată destul de subliniat, — o analogie cu dublul aspect al limbii ca *ergon* și ca *energeia*, — că de la sistem la individ nu se poate ajunge decît printr-un salt și că munca de analiză stilistică individuală nu poate fi pregătită de o stilistică generală decît în foarte mică măsură. Vom mai da foarte curînd de această problemă în alt context.

3. Le style c'est l'homme même[19]

Tocmai conștiența că orice „discurs" poetic are caracter individual a creat impulsul pentru o a doua concepție și metodă a stilului. Ea se leagă în primul rînd de numele lui Karl Vossler, al lui Leo Spitzer și al altor membri ai curentului numit ȘCOALA MÜNCHENEZĂ. Punctul de pornire a fost ideea lui Herder și a lui Hamann, reluată și de către

[18] Fundamentarea stilisticii (germ.).
[19] Stilul este omul însuși (fr.).

Benedetto Croce, că poezia este limba maternă a omenirii. Sau, exprimată mai prozaic, dar mai elocvent: că limba și poezia sînt în fond una, că orice vorbire este *„poiein"* [20], o creație, hrănită și diriguită de către forțele închipuirii. Cei ce susțin acest punct de vedere nu tăgăduiesc, desigur, că în viața cotidiană vorbirea este condusă de anumite scopuri și că evoluția unei limbi este influențată cît se poate de intens de către „realități". Dar ceea ce contează în acest curent este faptul că în tot ce ține de limbă și în tot ce trăiește ca folosință a limbii participă întotdeauna factorul estetic al gustului. Toate modificările intervenite în folosința limbii trebuie considerate „în ultimă instanță, ca deosebiri ale atitudinii fundamentale a fanteziei și a gustului". Așa încît, pornind de aici, un drum nou duce la conceperea limbilor ca „stiluri". În timp ce pentru Bally, adevăratul factor enigmatic și creator de stil al limbii este conținutul afectiv, pentru Croce, Vossler etc. acel factor este forța fanteziei și a gustului. Ei imprimă cercetării orientarea de a privi limbile naționale ca stiluri. Într-o scurtă expunere a filosofiei croceene a limbii, Karl Vossler a putut face trimitere la propria sa carte *Frankreichs Kultur und Sprache* ca verificare practică a teoriei și a citat lucrări cu vederi asemănătoare ale lui Bertoni, Schiaffini, Terracini etc., referitoare la limba italiană.

Dar cercetarea orientată spre limbile naționale ca stiluri nu este decît *unul* din rezultatele acelor convingeri fundamentale în materie de filosofie a limbii. O altă consecință a devenit incomparabil mai importantă pentru cercetarea modernă a stilului: factorul creator, vorbirea determinată de fantezie se întîlnește în forma cea mai pură în poezie. Poeții sînt cei mai autentici „vorbitori"; la ei, limba este în modul cel mai pur „expresie". Această teză a devenit însă năzuința specială a așa-numitei școli vossleriene: de a înțelege sistemul limbii personale a unui autor ca expresie a personalității sale. Astfel, Vossler înțelege prin stil al unui scriitor individual „locul sufletesc", „magnetul sau polul", în jurul căruia *„eine Reihe von sprachlichen Bedeutungsformen, wie sie in sämtlichen Sprachen aller Zeiten und Völker verstreut und gelegentlich vorkommen,*

[20] A crea (el.).

anschliessen, sich zusammenkristallisieren und zu einem persönlichen Sprachsystem ordnen." [21] Sau, cînd Leo Spitzer arată că trebuie să existe o imagine totală a unui stil, vrea să spună: „*alles stilistisch bei einem Autor Bemerkenswerte vereinen und mit seiner Persönlichkeit in Zusammenhang bringen.*" [22]

Aşadar, noţiunea de stil este raportată aici întotdeauna la personalitate. Au avut loc însă mutaţii de detaliu în cadrul „şcolii". Pe Vossler însuşi îl interesează în primul rînd, ca şi pe Croce, la cercetarea practică a stilului, factorul estetic al limbii. Ei se opresc la un anumit pasaj din text şi îi degustă efectele estetice, recreîndu-le. Autorul însuşi rămîne ceva mai în al doilea plan. Croce îşi creează chiar în jurul autorului o mitologie proprie. Ca făcător, ca izvor unitar al creaţiei literare, autorul este personalitate „poetică". Personalitatea poetică a unui Dante. Ariosto etc. este ceva cu totul diferit de personajele istorice Dante sau Ariosto. Între ele nu există nici identitate, nici dependenţă. Interpretarea stilistică pătrunde în „*lo stato d'animo della poetica personalità*" [23] ca într-un ultim „motiv", dar nu are nimic a face cu trăirile vieţii pămînteşti.

Pentru Spitzer, ca să-l numim pe reprezentantul celeilalte orientări, o asemenea separare, în principiu, nu există. Interpretarea sa stilistică nu urmăreşte în primul rînd esteticul, ci psihicul. Psihicul scos la iveală este structura psihică a acestui autor ca om.

Astfel, metoda lui s-a întîlnit cu critica literară monografică sau personală, de îndată ce aceasta nu a avut numai o orientare biografico-pozitivistă, ci s-a interesat tocmai de artisticitatea linguistică. În această direcţie s-a îndreptat tot mai intens atenţia în ţara clasică a criticii literare monografice, adică în Franţa. Aşa încît Spitzer, alături de Curtius,

---

[21] ... se leagă, se cristalizează împreună şi se ordonează într-un sistem linguistic personal o serie de forme linguistice semantice, din cele care apar ocazional în toate limbile tuturor timpurilor şi popoarelor. (germ.)

[22] Tot ceea ce la un autor este remarcabil din punctul de vedere stilistic trebuie reunit şi pus în corelaţie cu personalitatea lui. (germ.)

[23] Starea de spirit a personalităţii poetice (it.)

Gundolf, Hatzfeld și alți cercetători germani se pot referi la Mabilleau, Thibaudet și alții ca la niște confrați de idei.

Se cer semnalate aici cîteva primejdii, care amenință această orientare. Interpretarea psihologică a trăsăturilor stilistice ajunge repede la neglijarea considerării valorice. Îi place mai mult, poate, să se ocupe de o operă, din care reiese că autorul este un vorbitor psihologicește interesant, decît de opere, care, deși superioare artisticește, trădează un psihic mai puțin interesant. Cu privirea îndreptată asupra operelor în sine, ea se va lăsa lesne atrasă de anumite trăsături stilistice izolate, și anume de cele care indică ceva neobișnuit, ceva anormal, în psihic. Într-adevăr, s-a adunat aici o literatură considerabilă, azi ce-i drept din nou în scădere, și care poate fi numită STILISTICA PSIHANALITICĂ. (Apariția metodei psihanalitice de cercetare în știința literaturii a avut loc, desigur, mai cu seamă în domeniul cercetării motivelor.) În legătură cu aceasta a existat în genere primejdia ca factorul linguistic să nu mai fi fost decît un mijloc și ca opera de artă să fi decăzut pînă la rangul de document, cu ajutorul căruia se spera să se descopere ceva extraliterar, un defect psihic, complexe etc. Opera literară ar fi stat atunci în principiu pe aceeași treaptă cu orice altă activitate a unui om, chiar nelinguistică.

Spitzer însuși s-a priceput să evite în general aceste primejdii și n-a pierdut din vedere limba ca obiect propriu-zis al cercetării. Monografiile sale despre stilul lui Jules Romains, Péguy, Marcel Proust fac parte, împreună cu lucrările autorilor citați și ale celor mulți necitați, din operele reprezentative ale cercetării stilistice moderne, în orice caz din cele ale cercetării stilului personal.

4. Cercetarea stilului sub influența științei artei

Un al treilea impuls — după cele venite din partea lingvisticii și din partea filosofiei limbii, respectiv a psihologiei limbii — a venit din partea științei artei. În aceasta din urmă, termenul „stil" avea demult drept de cetățenie, cu

toate că în sine, ca denumire elină a „cercetului", la origină făcea parte din sectorul literar. „Stilul gotic", „stilul romanic" ajunseseră formulări consacrate. Cu toate că se semnalase din cînd în cînd cîte o alterare totală a noțiunii de stil, care fusese luată pur și simplu ca echivalentă cu formele exterioare (arcul ogival *este* în stil gotic, arcul în plin-cintru *este* în stil romanic, un capitel corintic *este* stilul corintic [21]), noțiunea nu fusese nici introdusă cu acest sens de către Winckelmann în știința artei, nici nu-și pierduse adevărata profunziume. Căci stilul a fost întotdeauna armonia dintre diferite forme exterioare și a fost întotdeauna factorul lăuntric, unitar lăuntric, care se manifesta în tiparul unitar al formelor Și era semnificativ faptul că noțiunea de stil a științei artei era legată în primul rînd de epocă și mai puțin de personalitatea cuiva. Winckelmann ne-a învățat să privim istoria artei grecești ca succesiune a unor anumite epoci, adică stiluri, iar succesiunea stilurilor occidentale (romanic, gotic, Renaștere, baroc, rococo etc.) părea să confirme întru totul această relație dintre epocă și stil. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd noțiunea de epocă a ajuns să fie importantă pentru istoria literaturii, care căuta să depășească înșiruirea de monografii de autori, s-a pus bineînțeles și aici chestiunea stilului unitar al epocilor. La sistematizarea perioadei moderne a istoriei spiritului, tonul l-a dat literatura; romantismul, realismul, naturalismul provin, ca denumiri de epoci, din literatură. De aceea, literatura părea să fie deosebit de bine înarmată și pentru determinarea stilurilor acelor epoci.

Ca factor lăuntric care se exprimă, ca SUBSTRAT, ca purtătoare de stil, mai putea fi folosită și noțiunea de „spirit al epocii". Totodată a predominat o bucată de vreme moda personificării, așa încît s-a construit pentru fiecare epocă, respectiv pentru fiecare stil, un om mitic: s-a vorbit despre omul gotic, despre omul romantic etc., după cum sunau abstracțiunile. Toate acestea au făcut ca cercetarea stilului să nu înainteze prea mult, atîta vreme cît lipsea o fundamentare a stilisticii și atîta vreme cît cercetătorii erau nevoiți

[21] Formularea autorului; în realitate, corinticul nu este un stil, ci un *ordin*, adică o modalitate a stilului clasic.

să deseneze diagramele stilurilor cu ajutorul vechilor tabele de figuri, considerate forme literare.

Atunci a apărut, în 1915, cartea care, deși fusese gîndită numai pentru istoria artei și care confrunta numai două epoci, avea să fie, datorită noii metode de a sesiza stilul, o lucrare de cea mai mare importanță și pentru cercetarea stilului literar. Mai cu seamă cercetarea stilistică a germaniștilor a fost cucerită de magia cărții lui Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*[25]. Renașterea și barocul au fost cele două epoci stilistice, determinate aici într-o manieră nouă.

Wölfflin n-a pornit de la forme singulare, pe care să le interpreteze. N-a pornit nici de la un substrat spiritual, care să se fi exprimat. Factorul „spiritual", „ideologic" a rămas exclus în mod conștient; autorul nu vroia decît să arate că două „moduri de a vedea" diferite au putut duce la o configurare diferită. Wölfflin a sesizat modurile de a vedea, — și acesta constituie noul procedeu metodologic, — cu ajutorul unui mic număr de CATEGORII, cu moduri de a vedea supraordonate. A semnalat cinci cupluri de contrarii, constitutive pentru modul de configurare al Renașterii și al barocului: 1. liniar în Renaștere, pictural în baroc; 2. suprafață și adîncime; 3. formă închisă și deschisă; 4. pluralitate și unitate; 5. claritate și neclaritate.

Unele dintre aceste categorii, — precum: formă închisă și formă deschisă, pluralitate — unitate, claritate — neclaritate, — au putut fi aplicate nemijlocit în cercetarea stilului literar, iar celelalte au părut că se pot transforma cu ușurință. S-au efectuat atunci numeroase încercări în acest sens. Th. Spoerri i-a interpretat, în parte cu ajutorul cuplurilor wölffliniene și în parte cu ajutorul altora noi, pe Ariosto și pe Tasso ca reprezentanți literari ai Renașerii și barocului. Alții s-au dedicat cercetării altor epoci. Fritz Strich a redus cele cinci categorii ale lui Wölfflin la un singur cuplu de contrarii, — finit și infinit, — cînd a pus față în față, și nu numai din punctul de vedere al stilului, clasicismul și romantismul. Cartea lui, *Deutsche Klassik und Romantik*, este cea mai im-

[25] Noțiuni fundamentale referitoare la istoria artei (germ.).

portantă dintre toate încercările similare ale cercetării literare. Alții au renunțat la legarea noțiunii de stil de epocile istorice, în favoarea unor tipuri stilistice atemporale. Anumite fenomene din Antichitate, din Evul Mediu, din secolul al XVII-lea și din epoci mai recente au fost reunite ca „baroc etern", iar altele ca „romantism etern"; sau tipurile stabilite în alte contexte au fost transformate în tipuri stilistice: ca, de pildă, perechea de antiteze schilleriană „naiv-sentimental", sau cea nietzscheeană „apolinic-dionisiac", sau cele trei tipuri ideologice ale lui Dilthey, care au fost transferate de pildă de către Hermann Nohl în pictură și în muzică, cu care prilej mai rezultă totodată relații cu tipurile personale ale analizei fonice a lui Rutz și Sievers.

Valoarea acestor tipologii pentru interpretarea unei anumite opere nu poate fi decît limitată. Sensul și capacitatea de producție ale unei asemenea practici n-ar putea fi discutate decît abia cu prilejul tratării problemei istoriei literaturii, respectiv a personalității autorului. Acela ar fi abia și locul de a vorbi despre sensul și capacitatea de producție a noțiunii de epocă.

În contextul nostru este suficient să menționăm diferitele substraturi, respectiv diferitele purtătoare de stil, care au fost indicate: pe lîngă epocă, tipul de om atemporal și ideologie, s-a mai vorbit și despre vîrstă ca purtătoare de stil (stil tineresc, stil bătrînesc), despre semințiii, națiuni, rase și chiar continente.

Este lesne de înțeles că și aici s-au făcut încercări de a se ajunge la un sistem fix de categorii de stiluri literare, că s-a repetat deci, la nivelul întrucîtva mai înalt al categoriilor, ceea ce se întreprinsese pe planul mai coborît al formelor linguistice. Dar nici una dintre aceste fundamentări ale stilisticii nu a ajuns la o recunoaștere prioritară.

Ultima încercare sistematică în această direcție a fost întreprinsă de către J. Petersen. El semnalează în primul rînd șapte cîmpuri de observație, care sînt prezente în orice operă și care deci trebuie prelucrate: 1. scrierea; 2. cuvîntul izolat; 3. compunerea cuvintelor; 4. succesiunea cuvintelor; 5. formarea frazei; 6. perioada; 7. alcătuirea. Fiecare dintre aceste cîmpuri urmează a fi acum determinat cu ajutorul a 10 cate-

gorii antitetice și anume: 1. plastic — muzical; 2. obiectiv — subiectiv; 3. clar — confuz; 4. cotidian — specific; 5. vulgar — elevat; 6. senzorial — conceptual; 7. insinuant — distanțant; 8. logic — fantastic; 9. ludic — imaginativ; 10. îngrămădit antitetic — armonico-simetric. Fără a intra în amănunte, putem presupune că acest sistem, deși reunește mai toate sistemele anterioare, nu va avea mai multă vitalitate decît ele. Diferitele categorii de exprimare au prea limpede caracterul unei determinări empirice, ca să poată fi asamblate într-un sistem cu valoare absolută. A întocmi cu adevărat un asemenea sistem este sarcina filosofiei, care ar trebui să-l deducă. Și putem accentua cu toată energia valoarea pedagogică a unor astfel de încercări de sistematizare. După cum spune Nadler, ele pot *„als Behelf zum Sehen und Hören, als apperzeptionsfördernde Kräfte wertvolle Dienste leisten, indem sie aufmerksam machen, worauf zu achten ist. Sie können Sucher, Wegweisser, Alarmapparat sein."* [26] Cercetarea stilului nu va porni de la sistemele de categorii întocmite pînă acum, pe care să le considere bază fermă, dar prin cunoașterea lor va ajunge mai lesne la sesizarea categoriilor operei respective.

Nici aici nu trebuie însă să trecem cu vederea faptul, semnalat și anterior, că prăpastia dintre sistem și opera individuală nu poate fi trecută decît printr-un salt, și că pod peste ea nu se poate face niciodată. Noțiunea de unitate, conținută în noțiunea de stil, nu poate dobîndi forță vitală decît abia în prezența obiectului individual, fie el operă, sau personalitate, sau epocă etc.

Dar latura nefastă a influenței științei artei n-a fost că, — împotriva practicii și părerii lui Wölfflin, dealtfel, — cercetarea a ajuns să simtă că-i fuge terenul istoric de sub picioare și a căzut în alcătuirea de sisteme (și anume întotdeauna antitetice). Nefast a fost faptul că atunci cînd s-a efectuat transferul în știința literaturii, categoriile modurilor de a vedea au fost imitate în chip de categorii ale modurilor de a vorbi, neglijîndu-se astfel cu prea mare ușurință deose-

[26] ... să aducă servicii prețioase ca ajutor la văzut și auzit, ca forțe stimulatoare ale apercepției, întrucît atrag atenția asupra a ceea ce merită atenție. Ele pot fi detectoare, indicatoare rutiere, instalații de alarmă. (germ.)

birea esențială dintre materialul artistului plastic pe de o parte și limbă pe de altă parte. Cuvintele limbii semnifică. A cerceta în limbă numai modul de a vorbi (clar, insinuant, vulgar, cotidian etc.) înseamnă a face o separare artificială a aspectului formal. Dacă noțiunea de stil literar vrea să corespundă realității, trebuie să aibă în vedere că limba nu conține numai un „cum", ci totodată, inseparabil, și un „ce". Întreaga cercetare stilistică a istoriografilor literari, aflată sub influența științei artei, a riscat și riscă în permanență să creeze între formă și conținut, între conținut și configurare, o prăpastie, care, în pofida tuturor eforturilor, nu mai poate fi trecută și care în opera literară vie pur și simplu nu există, și cu atît mai puțin în opera poetică, adică în aceea care abia își creează obiectualitatea.

5. Cercetarea expresiei cu ajutorul indiciilor

Pentru Bally și școala lui, stilul este un fenomen al limbilor naționale; pentru Vossler, Spitzer și alții, un fenomen al personalității artistice în diferite sensuri; pentru orientarea influențată de știința artei, de cele mai multe ori un fenomen al epocii; pentru alții, un fenomen al vîrstei, al generației, al națiunii etc.

Tuturor le este comună convingerea că stilul este ceva individual: specificul unui om, al unei epoci etc. În această idee este cuprinsă implicit și aceea că stilul este o unitate: toate semnalmentele care fac parte din stil, adică trăsăturile stilistice, sînt armonizate între ele într-un fel sau altul. În practică, ideea de unitate nu joacă bineînțeles decît un rol adeseori foarte slab. Mai clar ca oriunde s-a văzut acest lucru în cercetarea stilistică psihanalitică, preocupată numai să identifice anumite complexe și defecte. Caracterul complex al unității și dificultatea sesizării ei noționale este așadar numai în parte cauza trecerii ideii de unitate a stilului pe planul al doilea. Esențial este însă în al treilea rînd că stilul este expresie și că în același timp toate semnalmentele sînt

expresie a unui for interior. Forul interior care se exprimă este de natură psihică, în sensul cel mai larg al cuvîntului.

Nu numai noțiunii lingvistice a stilului, ci noțiunii de stil în general îi este inerentă această relație cu umanul. Nu vom spune că o pînză de păianjen, un copac, un peisaj au stil. Pentru că aici nu se exprimă ceva psihic, iar realizarea lor nu este un proces de creație iscat de impulsuri individuale, ci produsul unor impulsuri întru totul determinate, născute potrivit condițiilor mediului înconjurător. Atunci cînd sîntem ispitiți să spunem că un copac sau un peisaj are stil, avem de-a face cu o reacție venită dinspre artă, care a [re]creat cu stil astfel de obiecte din natură. Se prea poate, bineînțeles, ca o gîndire mitic însuflețitoare să resimtă obiectele din natură ca expresie și creație liberă și să fie înclinată să le atribuie stil.

Perceperea stilului ca expresie unitară a ceva individual este legată de către receptor de presupunerea că se va putea insera într-un fel sau altul în forța de exprimare. Gotic, baroc, — acestea au fost la început semnificații sinonime cu „inform", „barbar". Ele au putut deveni noțiuni stilistice abia după ce a fost recunoscută unitatea tiparului formal, ceea ce n-a fost posibil decît după ce au fost acceptate într-un fel sau altul tendințele expresiei.

Noțiunea de EXPRESIE, care a ajuns să aibă pentru cercetarea stilistică modernă o importanță atît de fundamentală, nu este însă univocă în sine. Caracterul ei echivoc poartă în parte vina neînțelegerilor de care suferă cercetarea stilului. Ne mulțumim să separăm, urmîndu-l pe Ammann, trei semnificații diferite ale termenului „expresie":

1. Spunem că cineva își „exprimă" compasiunea.

2. Spunem că în felul în care cineva își poartă pălăria, sau în cuta pe care i-a făcut-o în calotă se exprimă ceva din eul lui. În acest sens, „expresia" este o determinare psihică: nota personală aplicată pe ceva obiectiv din domeniul unui eu.

3. Spunem că „mutra lui exprima surprindere", sau vorbim despre expresia tînguitoare a unei melodii. În acest sens, „expresie" înseamnă o determinare configurativă unitară prin ceea ce se exprimă. Aici guvernează o relație inseparabilă, aproape o identitate. Expresia este manifestarea exterioară a ceea ce, privind din interior, se exprimă pe sine.

Prima accepțiune este lipsită de orice determinativitate configurativă; aici nu există decît relație conținutală. Așadar, nu poate prezenta interes pentru cercetarea stilistică. Dar semnificațiile arătate la nr. 2 și 3 pot găsi aplicare, deoarece în aceste două cazuri există ceva configurativ, în care se exprimă ceva lăuntric. Deosebirile sînt însă considerabile. La nr. 2, obiectul, de pildă pălăria, este cu totul indiferent. Ceea ce interesează este numai cuta; și nici chiar aceasta nu este interesantă decît ca „indiciu", dar în sine este de asemenea cu totul lipsită de importanță. Ca indiciu, cuta este la fel de interesantă ca o sută de alte indicii, în care se exprimă acel eu; există multe altele, care ne îngăduie să aruncăm priviri mai rodnice și mai directe în personalitate. Dar personalitatea este de fapt tocmai ceea ce captivează; ea există independent de pălărie și de cută.

Este evident că orice cercetare stilistică, avînd ca obiectiv individualitatea autorului sau a generației lui, sau o vîrstă, sau o epocă etc., folosește noțiunea de „expresie" în acest al doilea sens. O astfel de cercetare ia semnalmentele stilistice ca indicii pentru ceva întru totul separat, independent de acele obiective. Elementele pe care le găsește într-o operă, ea le pune întotdeauna pe aceeași treaptă cu altele, de pildă cu alte opere ale aceluiași autor, cu generația lui, cu vîrsta, cu epoca etc. Se poate obiecta chiar că prin comparația cu pălăria am săvîrșit o greșeală, întreaga operă fiind vrednică de interes, deoarece totul, în operă, este expresie, în timp ce la pălărie era numai cuta. Dar și atunci rămîne faptul că nu unitatea operei intră în cîmpul obiectivului, ci numai opera, ca purtătoare de indicii.

Fiecare operă în parte este însă obiectul propriu-zis al științei literaturii. O metodă de cercetare care nu o apreciază la justa ei valoare nu se află în miezul științei. Adevăratele obiecte ale tuturor acelor orientări, fie ele personalitatea unui autor, generația, vîrsta, epoca se află, în sine, în afara miezului științei literaturii. Îndreptățirea de a efectua cercetarea stilistică în acest sens nu poate fi pusă la îndoială; o asemenea cercetare abordează sarcini utile și necesare pentru mintea dornică de cunoaștere. (Dealtfel, s-au ivit aici destule dificultăți și se naște și întrebarea dacă drumul prin stil nu este

mai nesigur și mai întortocheat decît orice alt drum, care duce spre lăuntrul acelor „substraturi". Sînt multe astfel de drumuri; căci substraturile, obiectele propriu-zise, fac parte din toate științele care studiază spiritul uman. Contribuția cercetării stilistice la țelul comun este mică, poate. Și în plus s-a constatat din ce în ce mai clar că acele „substraturi" nu sînt decît presupuneri, ipoteze de lucru. Mai ales în legătură cu noțiunea de epocă a reieșit că ceea ce fusese determinat de cercetarea stilului literar nu era valabil în fond decît pentru literatură. Epoca determinată de ea ca baroc nu s-a suprapus cîtuși de puțin cu barocul în muzică, iar epoca plină de spirit baroc în muzică a vădit în literatură un spirit cu totul diferit. În loc de a se ajunge la rezultate ferme, s-au ivit pretutindeni probleme noi, a căror rezolvare se află întru totul în afara istoriei literaturii.)

Înainte de a supune analizei critice cercetarea stilistică bazată pe a treia semnificație a noțiunii de „expresie" și înainte de a vedea dacă o astfel de cercetare poate îndeplini în mai bune condițiuni sarcina propriu-zisă a științei literaturii, anume explicarea fiecărei opere literare în parte, — să punem încă o dată în centru PERSONALITATEA autorului. Căci nu putem admite în ruptul capului că nu face parte din problematica cea mai intimă a științei literaturii. Și totodată nu este afectată de prostul renume al ipotezei, care grevează noțiunile de „epocă" etc. Autorul este oricum o realitate.

Un studiu mai aprofundat al noțiunii de personalitate a autorului trebuie rezervat pentru contexte speciale, ca și cel al altor noțiuni de substraturi; aici ne vom îndrepta atenția asupra noțiunii de personalitate numai în măsura în care se află în corelație cu cercetarea stilistică.

Prin natura cercetării stilului personal, o anumită operă este privită ca atare și nu ca unitate, ci numai ca purtătoare de indicii, și este pusă în mod necesar pe aceeași treaptă cu celelalte opere ale aceluiași autor.

Dar și aici se poate ivi o dificultate greu de învins. Anume, se poate întîmpla ca două opere ale aceluiași autor să aibă un stil întru totul diferit, să exprime ceva întru totul diferit. Ne vine cam greu să recunoaștem în sonetele lui Shakespeare

pe creatorul pieselor sale. Nu putem chema aici în ajutor nici măcar explicația folosită cu atîta plăcere și cu atîta ușurință, că ar fi vorba de opere din diferite etape de dezvoltare. Un alt exemplu clar sînt operele lui Goethe *Götz von Berlichingen* și *Werther*, cărora li se mai poate alătura lirica atît de variată a acelor ani. Dacă am căuta să chemăm în ajutor explicația că este vorba de opere de genuri diferite și că așa trebuie înțeleasă diversitatea de stil, ar însemna să admitem cel puțin că în genuri există forțe capabile să determine ele stilul. Ne-am vedea nevoiți ca, la determinarea stilului personal, să facem o distincție netă între ceea ce provine din gen și ceea ce poate conta ca expresie autentică a personalității.

Dar dificultățile sporesc. Dacă ne îndreptăm privirea dincolo de operele autorului, ajungem destul de des la constatarea că o trăsătură de stil tipică și expresivă nu este deloc prea personală, ci că se găsește cu aceeași frecvență și în alte opere. Într-o poezie barocă, metaforele „ingenioase" și „sclipitoare" sînt desigur o trăsătură de stil clară, dar aceasta nu este cîtuși de puțin tipică pentru autor, ci pentru poezia epocii în general.

Nu putem proceda pur și simplu prin eliminare, lăsînd pentru cercetarea stilului personal numai ceea ce nu este tipic și în alt domeniu. Căci se poate foarte bine întîmpla ca o trăsătură de stil suprapersonală să i se potrivească perfect acestui individ. Trebuie să ținem seama bineînțeles și de faptul că, de pildă, în baroc, multe personalități, sub influența poeticii (respectiv: stilisticii) dominante, au scris într-un stil care nu li se „potrivea".

Credința naivă că „stilul este omul" este zdruncinată chiar numai de asemenea observații și considerații simple. Prescripțiile stilistice dominante, gustul publicului, modelele reprezentative, generația, epoca etc. acționează asupra autorului creator, după cum acționează și genurile alese. Ele pun stăpînire pe autor, îl trag încoace, îl împing încolo. Toate figurile îndoielnice și șovăitoare, pe care le credeam excluse, cînd ne-am apropiat de figura fermă a autorului, cer stăruitor să fie înscrise la cuvînt. Cine întreabă de stilul personal se vede în fața unor probleme greu de rezolvat.

Dar se pare că mai rămîne deschis și un alt drum metodologic, care făgăduiește oarecare siguranță. Cînd comparăm două opere, care țin de același gen, provin din aceeași epocă și din aceeași perioadă de vîrstă a celor doi autori, care nu depind una de alta și care mai și tratează poate același motiv, duhurile sînt în sfîrșit izgonite și ne aflăm în fața expresiei pure a personalităților. Deși comparația este folosită de multe științe, ea a devenit totuși pentru cercetarea stilistică cel mai important artificiu metodologic. Ne dăm seama de îndată cît de rodnică devine pentru orice cercetare stilistică o comparare a unor opere cu motive înrudite; chiar și cercetarea stilului unei epoci are dreptul să spere că va putea înainta pe acest drum în cea mai deplină siguranță. Dăm din lirica germană unul din cele mai celebre exemple: două poezii cu același motiv, — celebru datorită rangului celor două poezii, ca și rangului celor doi poeți. Conrad Ferdinand Meyer și Rainer Maria Rilke au cîntat în cîte o poezie lirică, deși nu amîndoi exact în aceeași epocă, fîntîna din parcul vilei Borghese din Roma.

C. F. Meyer: *DER RÖMISCHE BRUNNEN*

Aufsteigt der Strahl und fallend giesst
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd überfliesst
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht. [27]

R. M. Rilke: *RÖMISCHE FONTÄNE*

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,

[27] *Fîntîna romană* // Se suie jetul și căzînd se varsă / Și umple rotundul cupei de marmură, / Care, voalîndu-se, se revarsă / În fundul unei a doua cupe; / A doua îi dă, căci ajunge să fie prea încărcată, / Celei de-a treia, clocotind, puhoiul, / Și fiecare ia și dă în același timp / Și curge și se odihnește. (germ.)

und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekannten Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Übergängen. [28]

În legătură cu aceste poeme citäm cîteva cuvinte ale unui comentator (Jonhannes Pfeiffer), care, fără să purceadă la o comparare precisă a stilurilor, reține primele impresii produse de diversitatea structurării categoriale: *„Der Gegensatz in der menschlichen Grundhaltung ist gar nicht zu übersehen: dort die betrachtende Fernstellung zum gegenständlichen Eindruck, hier das Sichhineingeben in die Wesenheit der Dinge; dort*

---

[28] *Fîntînă romană* // Două cupe, una mai sus decît cealaltă / ieșind dintr-o veche bordură rotundă de marmură, / și din apa de sus înclinîndu-se discret / spre apa care stătea jos, în așteptare, // căreia cea ce vorbea șoptit îi răspunde cu tăcere / și tainic, ca într-un căuș de mînă, / arătîndu-i cerul pe după verde și întunecat / ca un obiect necunoscut; // pe sine, în liniște, în frumoasă cupă / împrăștiindu-se fără nostalgie, cerc din cerc, / numai uneori, visătoare și picătură cu picătură // coborînd pe draperiile de mușchi / pînă la ultima oglindă, care, șoptind, cupa / de jos și-o face să surîdă cu averse. (germ.) — Traducere în versuri: *Fîntînă romană* // *Borghese* // O cupă peste alta așezată / pe-o buză veche de marmor rotund, / din apa de sus abia aplecată, / pe ape ce jos așteptînd se-ascund. // Tăcînd acelei ce-n murmur șoptește / și-n taină, la fel ca-n palmă ținut, / chemîndu-i, sub umbra ce înfrunzește, / un cer cu obrazul necunoscut; // pe sine senin în scoica de haruri / lărgîndu-se lin cu-al valului crug, / lăsîndu-se-n vis, picînd rare daruri // pe mușchi, din oglindă-n oglindă, / și cupa din urmă făcînd-o prelung / să rîdă ușor cu ce se perindă. (Trad. Ion Pillat, în R. M. Rilke, *Versuri*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, p. 173.)

das beseelende Erfassen streng-gefügter, rein-gerundeter Gestalt, hier ein erfühlendes Eintauchen in die leisesten Regungen, in die feinsten Schwingungen, in die zartesten Verästelungen dieses dinglichen Vorgangs; dort das Gegenüber von geistig-bedeutsamem Gegenstand und besonnenem Gegenstandsbewusstsein, hier das Einswerden mit dem Leben des Gegenstandes; dort das Sinnbild-ahnende An-Sprechen der Dinge, hier das Sprechen von den Dingen her und aus den Dingen heraus." [29]

Exemplele se pot găsi din belşug în toate lteraturile şi mai cu seamă în lirică. Un material cu valoare demonstrativă similară par să fie şi traducerile operelor unui poet de către altul. Aici trebuie luată în considerare, firește, deosebirea dintre structurile celor două limbi, care este cauza multor modificări; totuşi, se pot trage unele concluzii pe această cale. Astfel, au fost cercetate traducerile din Pindar, Dante, Petrarca, Shakespeare (sonete) şi altele, sau numeroasele traduceri ale unor imnuri latineşti; din epoca modernă au fost confruntate cu originalele, cu bune rezultate, traducerile poetice ale lui Rilke din Louise Labé şi din Elisabeth Browning *(Sonnets from the Portuguese)*.

Bineînţeles, tocmai la traduceri există de obicei o diferenţă temporală, aşa încît şi aici acţionează şi forţele stilistice supra-personale, iar împotriva posibilităţii ca, din două opere cu acelaşi motiv şi din aceeaşi epocă, să se tragă concluzii directe cu privire la stilul personal, s-au formulat recent obiecţii noi: se susţine acum că factorii care conturează stilul sînt grupul etnic şi zona geografică, aceşti doi factori fiind chiar adevăraţii protagonişti ai istoriei literaturii.

Împotriva tuturor atacurilor pe care le are de suportat cercetarea stilului unei personalităţi se poate afirma însă că

---

[29] Antiteza în atitudinea umană fundamentală nu poate fi trecută nicidecum cu vederea: acolo poziţia de distanţare contemplativă faţă de impresia obiectivă, aici dăruirea cu totul esenţialităţii lucrurilor; acolo sesizarea însufleţitcare a unei configurări structurate strict, rotunjite pur, aici o scufundare senzitivă în cele mai tăcute mişcări, în cele mai gingaşe ramificaţii ale acestui proces obiectiv; acolo confruntarea dintre un obiect spiritual semnificativ şi conştiinţa obiectual precaută, aici contopirea cu viaţa obiectului; acolo interpelarea simbolic presimţindă a lucrurilor, aici vorbirea lucrurilor dinspre şi din lucruri. (germ.)

forțele suprapersonale codeterminante, pentru ca să se manifeste, au totuși nevoie întotdeauna de om. Autorul trăiește și le activează, așa încît persoana sa se ascunde nu numai în ceea ce mai rămîne după abundente eliminări. Putem avea încredere și în faptul că o cultură vastă, o chibzuință și un fler extrem de atente pot elimina din nou, în oarecare măsură, ceea ce este personal „neadecvat", adică elementele introduse de prescripțiile predominante, de gustul publicului, de modelele cu prestigiu etc.

Și totuși rămîne izbitor faptul că nu s-a ajuns încă la o reprezentare satisfăcătoare a unui stil personal. Și este semnificativ că lucrările lui Spitzer, deși reprezentative pentru direcția lor de cercetare, poartă titlurile limitative: *Zu Charles Péguys Stil, Zum Stil Marcel Prousts, Der Unanimismus Jules Romains im Spiegel seiner Sprache*[30] etc. Așadar, nu se valorifică decît vreo cîteva indicii și nu se determină decît vreo cîteva constante psihice. Întrucît în felul acesta nu mai contează totalitatea personalității, se pierde și noțiunea de unitate totală, care în sine rezidă în noțiunea de stil. Cercetarea psihanalitică a stilului nu mai era preocupată decît de complexe și imperfecțiuni izolate.

Toate acestea se referă la defecte situate în însăși noțiunea euristică a stilului personal. Lipsurile hotărîtoare ni se par a fi următoarele două: 1. Presupunerea că la actul de creație participă întreaga personalitate a autorului, așa încît n-o putem deduce decît printr-o analiză destul de completă; 2. Presupunerea că numai personalitatea autorului participă la actul ne creație.

Nici una din cele două ipoteze nu stă în picioare. Împotriva celei dintîi, așadar împotriva celei care ar vrea să-l vadă pe întregul Shakespeare în *Hamlet*, pe întregul Goethe (respectiv: pe întregul Goethe din tinerețe) în *Werther*, pe întregul Dante în *Divina Commedia*, se pot obiecta din capul locului următoarele: la o operă, al cărei autor este discutabil, nu s-a putut izbuti încă niciodată să se tragă, din obser-

---

[30] Cu privire la stilul lui Charles Péguy; Cu privire la stilul lui Marcel Proust; Unanimismul lui Jules Romains oglindit în limba lui (germ.).

vaţii pur stilistice, concluzii definitive cu privire la paternitate, — chiar cînd stau la dispoziţie un număr mare de opere ale autorilor puşi în discuţie, scrise la vîrsta respectivă. Simpla dovadă cu ajutorul indiciilor este la fel de nesigură în cercetarea stilului, ca şi în justiţie. Nici măcar în cazul a două firi atît de opuse, cum au fost Goethe şi Schiller, nu s-a putut separa printr-o analiză stilistică, în cazul lucrării scrise de ei în colaborare, *Xenien*, participarea unuia de cea a celuilalt. Şi cam tot aşa stau lucrurile în toate cazurile de colaborare, fie că este vorba de numeroasele cupluri din epoca teatrului elisabetan (Beaumont-Fletcher, Massinger-Fletcher etc.; dacă Fletcher a fost într-adevăr, aşa cum s-a susţinut, colaborator la *Henric al VIII-lea*, nu s-a putut dovedi prin nici o cercetare stilistică), fie de fraţii Goncourt etc.[31] La o resemnare asemănătoare ne obligă şi istoria falsurilor. În pictură s-a dovedit tot mereu că pînă şi cei mai de seamă specialişti greşesc, chiar şi cei pentru care analiza stilului nu este decît un mijloc de verificare printre altele. O individualitate devine insesizabilă nu numai datorită mutabilităţii, respectiv nu numai datorită „evoluţiei". Nu vom izbuti să o contu̇răm într-o anumită stare prin analiza tuturor operelor scrise în acea perioadă a vieţii, după cum nu vom izbuti nici să-i fixăm totalitatea prin analiza tuturor operelor sale. Dacă toate operele dintre 1770 şi 1832 ne-ar fi parvenit anonim, va eşua orice încercare de a le găsi şi scoate din haosul celor transmise pe cele aparţinînd individului Goethe, chiar dacă ar fi cunoscute şi toate producţiile lui neliterare, împrejurările vieţii lui şi toate obiectele din sfera lui personală, în care i s-a exprimat individualitatea.

A doua ipoteză era că numai personalitatea autorului participă la actul de creaţie. Ni se pare că această ipoteză nu stă în picioare, nu atîta din pricina co-acţiunii acelor forţe suprapersonale, ca epoca, publicul, prescripţiile stilistice etc. Acestea pot fi în mare măsură eliminate şi calculate. Este vorba despre altceva. Facem aluzie la inspiraţia care îi vine autorului din partea Muzei, la focul sacru, despre care cei vechi ştiau şi vorbeau şi care nu ni se pare a fi o vorbă goală,

---

[31] În literatura română, cazul cel mai cunoscut este *A. Mirea* (pseudonimul comun al cuplului D. Anghel şi Şt. O. Iosif).

cu toate că în epocile următoare a fost folosită adeseori ca figură de stil ieftină. Putem aminti și acele mărturii ale unor autori mai recenți (care în cîte un caz izolat pot fi desigur și figuri de stil), potrivit cărora „ceva" le-a călăuzit pana, încît opera a crescut în ei încet și de la sine. Sîntem convinși, în sfîrșit, că și artistului autentic, care lucrează conștient și metodic, îi vin în timpul creației ajutoare provenite din afara eului său personal.

Dacă respingerea ipotezei că în operă este conținută întreaga personalitate a poetului a dus la concluzia că personalitatea umană este mai presus decît orice operă (și decît totalitatea operelor), se impune aici cu aceeași necesitate și concluzia că opera este mai presus decît personalitatea umană a autorului. Ambele afirmații sînt valabile, iar contradicția enunțată de cea de-a doua se rezolvă prin afirmația că personalitatea umană nu este identică în întregime cu personalitatea creatoare a artistului.

Ni se pare absolut necesar să facem în primul rînd o distincție netă și strictă între personalitate (spre care o orientare a cercetării stilistice ar vrea, și pînă la anumite limite chiar poate, să se înalțe) și eul uman al autorului. Avertismentul lui Croce de a nu identifica *„la poetica personalità"* cu individul ni se pare foarte vrednică de a fi luată în considerare.

S-ar putea obiecta că datorită unor asemenea idei pătrunde în știință ceva metafizic, irațional, sau poate un produs subiectiv al unei credințe, al unei ideologii. Dar creația literară și literatura se înalță ele însele în irațional, așa încît nu poate fi de mirare că știința literaturii, care își împinge gîndirea cît mai departe cu putință, ajunge undeva la hotarele raționalului. Iar pe de altă parte este un adevăr că și credința în participarea întregii persoane la actul de creație și apoi „numai" a persoanei (respectiv cu includerea acelor forțe sociale, biologice și spirituale) este tot o credință, tot ideologie. Rezultatele cercetării bazate pe astfel de ipoteze ideologice trezesc ele însele îndoieli cu privire la valabilitatea lor.

Trimiterea la dificultățile pe care cercetarea stilului personal le întîmpină chiar pe planul ideilor a fost cu atît mai necesară cu cît de multe ori îi dăm cercetării stilistice numai acest sens. Așa, de pildă, liricii medievale i s-a contestat orice

fel de „stil", pentru că îi lipsește exprimarea personalității. Este o atitudine mai buffoniană decît însuși Buffon. Noi, însă, în ce ne privește, ne aflăm în fața obligației de a analiza acea noțiune de stil, care să fie aptă de a oferi o bază sigură celor mai specifice sarcini ale cercetării.

6. Stilul ca stil al operei

Pornim așadar de la ideea că și o operă în sine are stil. În plus, trebuie să admitem că nu numai cîntecele populare, lirica medievală de dragoste, basmele etc., ci și o demonstrație matematică, un articol de ziar, o compunere școlară pot avea stil sau pot fi lipsite de stil. Așa cum ne-am văzut obligați să reaspingem părerea că stilul nu poate fi decît expresia unei personalități umane, tot așa trebuie s-o respingem și pe cealaltă, mai restrînsă, că stilul nu poate fi decît expresia forțelor psihice emoționale, după cum se poate citi în unele lucrări mai recente.

Dar ce înseamnă stil la un basm, la un cîntec popular, dar și la o poezie lirică, la o piesă de teatru, la un roman, de vreme ce acum nu se mai exprimă în ele o personalitate umană? Și asupra cărui obiectiv își îndreaptă cercetarea stilistică privirea, de vreme ce acum nu mai căutăm indicii, care să ne dezvăluie conținutul expresiei psihice a operei?

Aici ne poate fi de folos, pentru a putea ieși din încurcătură, a treia interpretare a noțiunii „expresie", pe care am desemnat-o mai sus ca determinativitate configurativă generală printr-un ce interior, ca identitate dintre exterior și interior, dintre formă și conținut. Putem privi opera literară în solidaritatea ei cu producătorul, — ca pe un obiect din domeniul unei persoane în solidaritatea ei cu această persoană —; și putem căuta indiciile în care s-a exprimat producătorul. Dar opera literară poate și trebuie să fie considerată în primul rînd ca plăsmuire absolut independentă, care s-a desprins complet de creatorul ei și este acum autonomă. În opera literară nu există nimic aflător în exterior, de care ea să fi avut ne-

voie pentru existența ei plină de sens. Ea nici nu se referă în mod necesar la originea ei, nici nu se raportează la o realitate. Într-o demonstrație matematică sau într-o compunere școlară, semnificațiile se referă la obiectualități aflătoare în afara limbii. În opera literară, obiectualitatea produsă de către limbă nu „există" decît în cadrul limbii. Semnificațiile nu indică nici o realitate. Orice conținut care se exprimă este prezent în configurare. Nu există o obiectualitate fixă, față de care să se ia poziție, ci obiectualitatea însăși este dinainte formată de către conținut. Oricare Cezar transpus în literatură este o individualitate proprie, sau mai bine zis: o parte din individualitatea operei respective. Fiecare operă literară reprezintă așadar o lume literară structurată unitar. A sesiza stilul unei opere înseamnă deci: a sesiza forțele formatoare ale acestei lumi și structura ei unitară, individuală. Putem spune același lucru și astfel: stilul unei opere este o percepție unitară, care guvernează o lume poetică; forțele formatoare sînt categoriile (respectiv formele) percepției. Această noțiune de stil a fost dezvoltată și aplicată (după Herder, Goethe, și K. Ph. Moritz) îndeosebi de către A. W. Schlegel. Îndemnul în acest sens l-a constituit în primul rînd aprofundarea pieselor lui Shakespeare, dintre care fiecare părea organizată pornind de la un miez propriu. Încă din prelegerea *Romeo und Julia* (1797), ca și în prelegerea anterioară *Poesie, Silbenmass und Sprache* și ulterior în prelegerile de la Viena *Über dramatische Kunst und Literatur*, A. W. Schlegel cere din partea interpreților „să sesizeze" unitatea și „particularitatea tiparului spiritual", și anume tocmai în opera de artă individuală.

Înțelegerea stilistică a formelor de percepție se vede adeseori înlesnită de faptul că în însăși opera literară apare un vorbitor, care sesizează obiectualitatea concretă și care, prin atitudinea sa față de ea, dă la iveală forme de percepție. În multe poezii lirice pare că însăși obiectualitatea devine voce, așa încît nu este vizibil nici un receptor. În astfel de cazuri se vorbește de obicei despre o lirică „obiectivă". Există însă și multe poezii în care un eu ia poziție față de obiectualitate (și prin aceasta abia o creează). Astfel, în *Der Rosenband* de Klopstock și în *Bonne Chanson* de Verlaine ne-a ieșit înainte un anumit eu, care își avea punctul de vedere în însăși lumea

poetică. Cititorul a perceput obiectualitatea prin intermediul vorbitorului.

Modul de a percepe o lume poetică devine mai clar ca oriunde în arta narativă, și anume acolo unde un povestitor este inserat ca personaj. Cu cît devine mai clar pentru noi un povestitor, cu atît este mai ferm și mai limpede sistemul de forme perceptive, pe care îl va determina obiectualitatea povestită. Cu acest prilej se poate întîmpla, după cum am mai văzut anterior, ca lumea poetică propriu-zisă să nu fie pe deplin accesibilă acestui sistem ferm și ca cititorul aflat la o distanță mai mare să fie nevoit să mai adauge mult de la el. Se poate ajunge însă și la două sisteme diferite, dacă autorul nu bagă de seamă sau n-are simț stilistic: dacă lumea povestită este eonstruită cu alte categorii ale percepției decît cele proprii povestitorului. O analiză stilistică mai precisă ar stabili repede această situație. Pînă la un anumit grad, cititorul va accepta unele discrepanțe și abateri (măcar pentru că știe de ficțiunea unui povestitor introdus ca personaj sau îl uită cu totul). Dar există totuși limite ale posibilului și admisibilului. Cînd povestitorul este un copil, ni s-ar părea greșeală de stil ca, de pildă, percepția lumii poetice să aibă loc cu ochii unui adult. Asemenea greșeli de stil nu sînt tot una cu greșelile tehnice, de pildă ca un povestitor să relateze ceva ce este cu neputință să poată ști.

Ca să dăm un exemplu, putem spune că în cel mai cunoscut roman spaniol din secolul al XIX-lea, în *Pepita Jiménez* de Juan Valera, apar ambele „greșeli", cea tehnică și cea stilistică. În partea destinată zugrăvirii unchiului, canonicul, acesta prezintă întîmplări și convorbiri pe care n-are cum să le fi aflat. Totodată, această parte este construită cu ajutorul unor categorii, care se află în afara perspectivei corespunzătoare unui canonic. Dar, — și de aceea este deosebit de instructiv acest exemplu, — nici una din cele două greșeli nu atîrnă prea greu la cîntar. Căci încă de la început, adică de la scrisorile nepotului, din partea întîi, autorul a evitat referirea la o probabilitate strict realistă. Pare că prin cei doi „povestitori" transpare și un al treilea povestitor, iar romanul devine cu tot mai multă claritate împlinirea unor idealuri, ia caracter de basm. Cele două greșeli, care într-un roman cu adevărat

realist ar fi bineînțeles grave, aici își pierd din gravitate, căci totul este pus în cele din urmă într-o perspectivă de ficțiune. De aceea, pe bună dreptate, n-au putut afecta succesul cărții.

Menționînd noțiunea de „atitudine narativă", am menționat un important punct de referință pentru orice artă narativă, un punct în care converg liniile de fugă ale stilului. Dacă anterior am considerat atitudinea narativă ca factor hotărîtor pentru problemele tehnice ale artei narative, ideea se cere acum amplificată și extinsă la problemele de stil. Nu mai avem nevoie să combatem idea greșită că „povestitorul" este identic cu eul uman al autorului, chiar atunci cînd însuși autorul joacă rolul acesta. Ceea ce se constată a fi structura percepției în povestirea *La Gitanilla* este valabil pentru lumea individuală a acestei opere și este atitudinea ei narativă; ea nu are însă nimic de-a face nemijlocit cu psihicul omului Cervantes, și nimic nemijlocit nici cu cel al povestitorului din celelalte *Novelas ejemplares* sau din *Don Quijote* sau din *Galatea* sau din *Persiles y Sigismunda;* la aceste două din urmă opere, deosebirea este cît se poate de evidentă.

Dar prin cele spuse am cîștigat o noțiune indispensabilă pentru cercetarea stilistică în general: noțiunea de ATITUDINE. Pînă acum am spus că unitatea de percepție este corelatul interior al configurării unitare, al stilului. Noțiunea de atitudine înseamnă, în sensul cel mai larg, postura psihică din care se vorbește, înseamnă formal unitatea acestei posturi, și înseamnă funcțional specificitatea și — dacă nu ne sperie cuvîntul — artisticitatea, care rezidă în acea postură. Orice analiză determină așadar o atitudine. Ea poate fi cea a unei personalități artistice, sau poate fi cea a unui gen, a unei vîrste, a unei epoci etc. Atitudinea este însă și ultimul lucru care rezultă la analiza stilului unei demonstrații matematice, al unui articol de ziar, al unei compuneri școlare. Problemele referitoare la „psihicul" real al vorbitorului și la raportul dintre acel psihic și atitudinea determinată cu ajutorul cercetării stilistice se pun abia după aceea.

În teatru nu există povestitor, există numai obiectualitate. Întrucît însă această obiectualitate este înfățișată mai cu seamă de către oameni, care vorbesc și sînt nevoiți să ia neîncetat atitudine și sînt chemați să ia hotărîri, în percepția

lor se întrezărește tot timpul ceva din percepția lumii poetice individuale. Cînd Hamlet are îndoieli, lumea în care trăiește devine nestabilă și nesigură. Cînd Trude în *24 Februarie* de Werner este chinuită de presimțiri și temeri, lumea în care trăiește devine sinistră și amenințătoare. Toate aceste atitudini și interpretări individuale rămîn sub bolta totalității lumii poetice. Se poate întîmpla ca un personaj să se înșele în interpretările sale și să ia o atitudine greșită: realitatea o respinge, dar această realitate este cea a lumii individuale poetice singulare a piesei respective, formată de o anumită atitudine.

Așadar, recapitulînd, putem spune: stilul, văzut din afară, este unitatea și individualitatea configurării, iar văzut dinăuntru, este unitatea și individualitatea percepției, adică o anumită atitudine. În literatură, fenomenul stilului se intensifică. Semnificațiile cuvintelor nu indică o obiectualitate aflată în afară, ci ajută numai la construirea lumii poetice respective. Această obiectualitate este ea însăși determinată și formată dinspre atitudine; cercetarea stilistică, bazată, la analiza unei opere, pe categoriile percepției, și în ultimă analiză, pe atitudinea inerentă creației, nu se mai află în primejdia de a proceda la o separare, — neconformă cu esența literaturii, — între formal și conținutal.

7. Obiectualitatea, limba și stilul

Pentru a se asigura înțelegerea corectă a definiției date noțiunii de stil și fecunditatea aplicării ei mai sînt necesare două observații.

Cînd vorbim despre percepție, nu trebuie să înțelegem prin acest termen modalitatea simplei contemplări, în sensul de văz. Tot așa, nici noțiunea corespunzătoare a obiectualității nu înseamnă pură vizibilitate și concretitudine. S-a stabilit anterior că limba nu are decît o capacitate limitată de a reprezenta vizibilul și că nu tinde defel spre o astfel de vizibilitate exterioară a ceea ce s-a evocat obiectual. Dar nici chiar pictura, cu o capacitate mai mare în această privință,

nu tinde spre pura fixare a unui ce vizibil, așa cum fac cărțile poștale ilustrate. Obiectualitatea ei a fost fixată (și cu acest prilej astfel formată) numai pentru că este și pentru ca să fie plină de conținut, plină de semnificație. Semnificația poate să se afle fie în pura concordanță a culorilor, fie în jocul liniilor. Cînd am vorbit despre obiectualitatea din opera literară, ne-am gîndit în același timp întotdeauna la semnificația conținută, la conținut, — deci nu numai la pura ei prezență aici, ci la prezența ei așa. Această teză poate merge pînă la extrema analoagă, anume că sonoritatea fonemelor care se succed sau jocul ritmului sînt adevărații purtători de semnificații și că obiectualitatea evocată devine un simplu auxiliar.

Din obiectualitatea urmei de pasăre în zăpadă face parte existența acelei urme de pasăre, dar totodată și inseparabil gingășia ei, adică tocmai cea de la care a pornit și s-a dezvoltat poezia lui Mörike. Din obiectualitatea celor trei cuvinte „A tăcut vîntul" face parte nu numai existența unui calm atmosferic, ci existența unui vînt care, ca ființă, există veșnic și poate oricînd să tacă, și face parte tot ceea ce, prin construcția „impersonală", prin sonoritate și ritm, se asociază cu tăcerea lui. Așadar, categoriile percepției sînt astfel și categoriile semnificației, respectiv ale conținutului.

Totuși, se va putea spune *a priori* că „formele de contemplare" spațiu și timp vor fi de o importanță hotărîtoare pentru cercetarea stilistică și că vor fi întotdeauna categorii hotărîtoare. Această ipoteză, la care se poate spune că s-a ajuns pe cale deductivă, și-a găsit de curînd confirmarea practică, o confirmare de o fecunditate peste orice așteptări. În cartea sa *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Emil Staiger a cercetat trei poezii, una de Brentano, alta de Goethe și a treia de Keller. Staiger nu vrea să dea numai o analiză stilistică. Datorită faptului că două dintre poeziile alese tratează ca temă timpul, precum și faptului că viziunile despre timp, determinate în fiecare din aceste cazuri, autorul le pune în contexte mai mari, cartea sa se extinde considerabil. Dar conține tocmai, printre altele, cercetări stilistice și dovedește fecunditatea metodologică a acestei fundamentări pe forma de percepție „timp". Și se poate adăuga că viziunea despre timp, proclamată și susținută în această carte, ca și în alte

lucrări, —ale lui Emil Staiger și ale curentului numit ȘCOALA ZÜRICHEZĂ, precum și ale altor cercetători (R. Alewyn, Cl. Lugowski, K. May), — coincide cu cea expusă aici.

Pe lista cercetătorilor menționați trebuie adăugat numele lui Erich Auerbach, care, în anul 1946, a publicat *Mimesis*. Cartea are subtitlul *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Auerbach oferă în ea o serie de interpretări izolate, care, ca ansamblu, vor să alcătuiască un fel de istorie a realismului occidental. Ce-i drept, ideea ne pare cam prematură, iar unele desfășurări istorice schițate sînt neconvingătoare. Spațiul nu ne permite să discutăm aici problema, nici să fundamentăm impresia că unele lucruri ajung să stea strîmb, deoarece Auerbach, în capitolele dinspre sfîrșit, privește realismul lui Stendhal, al lui Balzac și al lui Flaubert ca pe singurul realism „autentic", ca țel al evoluției și uneori chiar ca unitate de măsură a aprecierii. (Păcat că autorul n-a avut la dispoziție cercetările lui R. Alewyn, Cl. Lugowski, K. Vossler ș.a., care au atacat problema realismului de pe laturile cele mai variate și cu toată energia.) Toate acestea nu pot însă prejudicia ceea ce este esențial în carte, anume: interpretările amănunțite. Felul în care Auerbach reproduce în fiecare caz în parte structura lumii poetice, felul în care, pornind de la cele mai rafinate subtilități ale formării, —ale perspectivei, sintaxei, vocabularului, ramificațiilor linguistice și ritmice, — pătrunde pînă la forțele formatoare, metoda sa de cercetare stilistică și noțiunea de stil folosită, toate acestea ne obligă să-i menționăm aici opera cu toată energia.

A doua observație urmărește să pună încă o dată în lumina conștiinței cîte ceva din aceea ce era conținut și în discuțiile privitoare la noțiunea de stil și nu poate evita chiar repetarea unor lucruri spuse anterior. Această observație se referă tematic la limbă și stil.

Faptul că mijloacele, a căror determinativitate configurativ unitară este dovedită și interpretată de către cercetarea stilistică, nu sînt amorfe rezidă în esența limbii. Limba care a fost configurată într-o creație literară nu este un material neutru, ca piatra și culoarea. Elementele ei nu sînt de natură pur fizică, deși factorul fiziologic joacă un rol la producerea sunetelor cu ajutorul organelor vorbirii, iar factorul fizic la

înțelegerea sunetelor ca fenomene acustice. Tot așa, cel ce creează nu este liber în a combina acele elemente fără să țină seama de legile mecanicii, respectiv ale fiziologiei și ale acusticii. Cuvintele, ca cele mai mici unități, semnifică, iar în topică și sintaxă „limba" pune la dispoziție cîteva posibilități și exclude altele, cu care sensul s-ar pierde. Avem aici de-a face pretutindeni cu forme, și anume cu forme în care categorii ale percepției acționează mai mult sau mai puțin energic. Căci semnificațiile nu sînt pure oglindiri ale obiectiv existentului; în cuvintele „copac, casă, aer", în întreaga clasă de cuvinte „nume de lucruri" se află o formă, care este un corelativ al unei categorii a percepției. Tot așa și la verb, la adjectiv etc. „Bătrînul copac a început să înflorească încă o dată", — în această frază se ascund o sumedenie de forme, și au avut loc o sumedenie de formări cu ajutorul categoriilor „lucru, însușire, acțiune, epocă etc.", pînă să rezulte această frază ca expresie a unei stări de fapt. Fiecare limbă are stil, și cu atît mai individual cu cît sînt mai specifice elementele formale.

Astfel, configurarea specială se efectuează în literatură pe un „material" care este format definitiv și deci prezintă însușiri stilistice. Din starea de material format definitiv a obiectualității literare face parte fără îndoială existența ca lucru, ca însușire, ca acțiune etc. În „copacul" dintr-o creație literară se află desigur o percepție, căreia îi corespunde tocmai clasa de cuvinte „substantiv". Dar în ce măsură conține stil, — și conține, fără îndoială, — este treaba limbii respective, sau a familiei de limbi respective. Aceasta nu-și pune amprenta pe individualitatea și unitatea lumii poetice. Existența ei se vădește abia în folosirea individuală specială a formei linguistice. De pildă: cînd este perceput ca „lucru" ceea ce limba altminteri nu obișnuiește să sesizeze astfel, sau cînd se substantivează însușiri sau acțiuni. Nu trebuie să fie vorba neapărat numai de neologisme; folosirea acestei forme linguistice se manifestă ca trăsătură stilistică individuală chiar și numai prin faptul că foarte frecvent joacă un rol unele însușiri și acțiuni. Neologismele nu fac decît să acționeze cu o deosebită energie.

Cele discutate pînă aici s-au referit în primul rînd la categorii de formare ale văzului, respectiv ale gîndirii, care acționau și în limbă. Am văzut însă, mai ales în lucrările stilistice ale lui Bally, cu cîtă vioiciune intervin în „limbajul familiar" categoriile emoționalității. Și cu aceasta iese la iveală o dificultate pentru cercetarea stilistică. Stilul individual al unei opere este cu atît mai sugestiv cu cît formele lingvistice se folosesc în mod mai adecvat. De la caz la caz va fi adeseori greu să se cîntărească just capacitatea unei forme lingvistice. În literatura ultimelor decenii, această operație va mai reuși, în oarecare măsură. Dar la interpretarea unor opere mai vechi vor fi inevitabile șovăielile și înțelegerile greșite, mai ales cînd este vorba de opere în proză, care mai sînt poate foarte îndatorate limbajului familiar. În poezie, izvorul de greșeli mai poate fi astupat printr-o cultură vastă, care conferă un simț special pentru ceea ce este uzual în limba versurilor și pentru ceea ce este specific. Atunci, însă, cînd cultura personală nu poate interveni, cînd, de pildă, dintr-o perioadă lungă nu se păstrează decît o singură operă sau foarte puține, atunci nu cercetarea stilistică în general, ci examinarea unui stil al unei opere individuale ajunge curînd la capătul posibilităților și trebuie să lase nelămurite multe lucruri. Dar trăsăturile stilistice individuale sînt greu de descoperit nu numai în legătură cu sintaxa afectivă. Împletirea stilului poetic cu cel al limbii este încă și mai profundă. Printre părțile de cuvînt există cîteva, cum ar fi conjuncțiile ș.a., care nu funcționează decît ca unelte ale construcției. Mai există apoi numeralele, care par să fie numai denumiri clare ale unor noțiuni. O caracteristică esențială a literaturii este însă faptul că aceasta înclină să folosească numeralele nu numai ca denumiri, ci în același timp ca semnificații, iar prin semnificații noi înțelegem în acest context co-vibrația conținutului emoțional. Fenomenul poate fi observat mai lesne ca oriunde în preferința basmului pentru numărul trei sau șapte. Într-un fel sau altul, semnificația este aici încă latent proprie limbii; literatura o actualizează în strădania ei de a evoca o existență nu pur și simplu obiectuală.

La substantive găsim o situație asemănătoare în nume. Cînd funcționează ca nume, ele nu sînt decît denumiri, semne

de diferențiere, dar în sine nu înseamnă de obicei nimic, respectiv nu sînt realizate în viața cotidiană ca semnificații, ceea ce n-ar face decît să ne încurce și să reducă natura lor de semnalmente de diferențiere. (Faptul că fiecare dintre noi își resimte propriul nume, bineînțeles, ca fiind atît de personal încît consideră jocurile de cuvinte cu acest nume ca o lipsă de deferență, își are locul în alte contexte.) De asemenea este semnificativ pentru literatură că autorul pune în nume semnificații și că folosește aceste semnificații pentru caracterizarea purtătorilor numelor. Sînt cunoscute numele „grăitoare" Clarissa, Werther, Tristram Shandy, Dolores, Siebenkäs etc. și este cunoscută ușurința cu care numele unor personaje literare pot fi folosite ca apelative (un Don Juan; un Don Quijote; cuvîntul englez *pander*, după codoșul Pandarus din *Troylus and Cryseyde* de Chaucer; cuvîntul spaniol și portughez *pancista*, după Sancho Panza etc.).[32] Încărcarea cu un anumit sens a numelor literare poate avea loc și prin simpla provocare de asociații sau pur și simplu prin efectele sonore ale unui nume.

În opoziție cu numele, apelativele „semnifică" (pentru ca să rămînem numai la numele de lucruri). „Semnificarea" este însă un fenomen foarte complex. Ea conține, în primul rînd, o forță designativă, adică prin intermediul semnificațiilor, cuvintele se pot raporta la anumite date, concrete sau abstracte. Semnificațiile conțin însă mai mult. În dicționarul francez-german găsim ca traducere pentru *homme*[33]: *„Mensch"*.[33] Prin aceasta s-a spus că noțiunile corespund una cu alta. Dar este evident că semnificațiile, totuși, nu corespund una cu alta. În primul rînd *homme* înseamnă și ceea ce în germană se exprimă prin substantivul *„Mann"*.[34] Și tot diferite sînt în sfîrșit și conținuturile afective ale cuvintelor *homme* și *Mensch*, respectiv *homme* și *Mann*. Cuvîntul latin *avis*[35] și cuvîntul german *Vogel*[35] corespund unul cu altul pe

---

[32] Unele nume din această categorie au însă, la rîndul lor, etimologie semantică; de pildă: *Panza*, din *panza* (span. *burtă*). Oare *pancista* este derivat din *Panza* ? sau din *panza* ?

[33] Om (fr.; germ.).

[34] Bărbat (germ.).

[35] Pasăre (lat.; germ.).

plan noțional. Dar *„der Römer, der an die weissagende Kraft des Vogelfluges glaubt, denkt sich nicht das Gleiche bei dem Wort wie der Deutsche ... Bedeutung aber ist das, was man sich bei dem Worte denkt. Nicht einfach der reale Gegenstand,* an *den man denkt, wie beim Namen, sondern das, was das Wort „besagt" und wodurch es die AUFFASSUNG des einzelnen Gegenstandes bestimmt."* [36] (Ammann, I, 94).

În citat am scos în evidență cuvîntul *„Auffassung":* în semnificațiile cuvintelor, după cum ne învață specialistul în filosofia limbii, se află o anumită percepție, respectiv se află percepții latente. Conținuturile, dacă prin acest termen înțelegem ceea ce în semnificație este mai mult decît denumire, pot fi extrem de variate, iar conținutul de conținut este cu totul diferit de la un cuvînt la altul. „Telegar", de pildă, este mai bogat în conținut decît „cal". Sinonimele, care par să exprime aproximativ aceeași idee ca nucleu noțional, se deosebesc de obicei foarte mult în ceea ce privește conținutul. Dar în cele din urmă nici măcar nucleul noțional, ideea, nu este coordonată foarte ferm, așa cum este coordonat numele o dată pentru totdeauna cu purtătorul lui. Abia în contextul frazei se determină cu adevărat relațiile. Pe acest fapt se bazează o parte din mutația semantică, în timp ce unele deplasări ocazionale se permanentizează.

Împotriva acestei lipse de fermitate are de luptat limba științei, care trebuie să se preocupe tocmai de fermitate și de durată, și are de luptat tot așa împotriva stării de încărcare a cuvintelor cu un conținut supranoțional. A încercat să obțină fermitatea și durata prin definiții și folosește bucuros cuvinte străine, al căror conținut afectiv este de regulă mai slab decît cel al cuvintelor neaoșe.

Literatura folosește însă tocmai lipsa de fermitate aflată în cuvintele limbii, trezește perspective latente și dă viață

---

[36] Romanul, care crede în forța profetică a zborului păsării, nu se gîndește la același lucru ca germanul cînd aude acest cuvînt ... Semnificația este însă ceea ce ne vine în minte cînd auzim cuvîntul. Nu numai pur și simplu obiectul real, *la* care ne gîndim, ca în cazul unui nume, ci ceea ce „spune" cuvîntul și prin care determină ÎNȚELEGEREA obiectului respectiv. (germ.).

unor conținuturi afective care dormitează. Limba însăși este în sine plină de poezie.

Am citat versul *Es schwieg der Wind.*[37] Ni s-a părut poetic din capul locului că vîntul este considerat ființă. Dar nu poetul l-a văzut așa, ci chiar limba. Noi zîmbim cînd auzim întrebarea copilului: „Unde e vîntul cînd nu e aici?". Zîmbim și simțim totodată o nesiguranță (cf.: Ammann, *loc. cit.*). Gîndirea noastră „luminată" vine în contradicție cu sensibilitatea noastră primitivă. Căci pentru noi, ca primitivi, —așa cum s-a păstrat în limbă și așa cum i se bagă în cap fiecărui neofit al ei, —vîntul se stîrnește, suflă, se liniștește. Grecii știau chiar mai precis unde se afla vîntul cînd nu sufla: rechemat și surghiunit în burduful lui Eol. Și nu exista vîntul, ci diferite vînturi. Dealtfel, și pentru noi vîntul de miazăzi, vîntul de la răsărit sînt mai mult decît curenți de aer determinați geografic. (Atît de impresionantul „vînt rece de la miază-noapte" este în limba germană o apariție aproape pur literară: în fond, el vine de la sud, și anume din Antichitate!)

Știința, care ar vrea să definească vîntul, respectiv să-l explice, are greutăți cu limba. Aerul este încălzit, se ridică în sus, un aflux de alt aer vine în loc, ... pretutindeni și mereu limba poetizează. Căci pentru cine este „afluxul" un simplu cuvînt purtător de noțiune? Cînd spunem: oameni vin puhoi la teatru, sau din oraș, sau înspre oraș, —în acest puhoi, în acest aflux se află întotdeauna, în același timp, o stare de însuflețire, creată de ..., sau un avînt spre ... Iar cînd limba spune că apele fluviului vin puhoi, ea nu denumește numai un proces mecanic, ci semnifică totodată ceva însuflețit, ceva plin de avînt. Străinul, care nu stăpînește limba germană decît superficial, nu poate să știe defel dacă expresia „a tăcut vîntul" este o poetizare datorată limbii sau autorului, nu poate să simtă în ce măsură acest pasaj își pune amprenta pe stil, adică pe individualitatea poeziei. Tocmai de aceea, limba noțională a unui studiu științific se poate traduce lesne, deoarece pentru noțiuni există aproape peste tot denumiri corespunzătoare. Limba poeziei, plină de conținut, bazată numai pe forme de percepție, este însă, pînă la urmă, intra-

[37] A tăcut vîntul (germ.).

ductibilă, deoarece conținuturile cuvintelor nu-și găsesc aproape niciodată corespondent exact. Cercetarea stilistică presupune un fler extrem de fin, chiar și la cel care, cercetînd opere scrise în limba sa maternă, încearcă să perceapă nuanțele individuale ale unei opere. Am spus anterior că nu va fi nicidecum vorba întotdeauna de neologisme și de expresii noi, ci mai degrabă și în mod precumpănitor de o actualizare a unui fond linguistic existent în stare latentă. Dar caracteristică pentru literatură și îndeosebi creatoare de stil este, pe lîngă „încărcarea" cuvintelor cu conținut, autoritatea permanentă a acelorași categorii de percepție în toată opera și concordanța ei cu structura, cu alcătuirea.

Ca și la semnificații, limba poetică fuge și în topică și în sintaxă de tiparele normale, care au un maximum de conținut logic și un minimum de conținut emoțional. Bally a accentuat energic înrudirea limbii poetice cu *„la langue de la conversation, qui est ... l'aspect affectif de la langue usuelle"*[38]. Cu ajutorul unui exemplu ne-a arătat deosebirea dintre *„le langage usuel et banal"* [39] și limba afectivă. Întrucît însă această limbă de conversație este luată din literatură, dintr-o piesă de teatru, exemplul poate fi util și în contextul nostru și poate constitui tranziția de la noțiunea de stil la metodica stilisticii. Bally dă două traduceri ale unui pasaj din *Das Recht der Frau* de Ludwig Fulda:

„Voici un texte allemand : il sera traduit d'abord sans aucune nuance affective, en langage usuel et banal, puis *dans la langue vraiment parlée, avec les ressources de l'expression familière."*

(Une jeune fille vient de recevoir une lettre par laquelle un directeur de théâtre, sans se prononcer catégoriquement, lui fait entrevoir l'acceptation d'une pièce qu'elle a composée à l'insu de son père.)

„Also wird er heute kommen. Und der Vater weiss von nichts. Ich dachte ihn mit der Annahme meines Stückes zu überraschen. Das hat man von der Heimlichkeit! Und es klingt alles in diesem Brief so unbestimmt! Schliesslich lacht der Vater

[38] Limba de conversație, care este ... aspectul afectiv al limbii uzuale (fr.).

[39] Limbajul uzual și banal (fr.).

mich aus. Das will ich aber nicht! — Halt, ein Gedanke! Er erwartet ja auch Theaterdirektoren und Dramaturgen ... Das kann mich retten. Aber wie soll ich ..."

a. *Il viendra donc au|ourd'hui. Papa ne sait rien encore. Je comptais lui faire une surprise en lui annonçant l'acceptation de ma pièce. Tel est le résultat de ma dissimulation. Cette lettre ne renferme rien de précis. Mon père va sans doute se moquer de moi; mais je ne le veux pas ... Il me vient tout à coup une idée: il attend aussi des directeurs et des critiques: cela me peut sauver; mais quel moyen dois-je employer?*

b. *Ainsi il va venir ... au|ourd'hui! Et dire que papa ne se doute de rien! Moi qui pensais lui faire une surprise en lui annonçant que ma pièce a passé! Ah! voilà ce que c'est que de faire des cachotteries! Et cette lettre ... pas claire du tout! Qui sait? Papa va peut-être se moquer de moi! Ah! mais, c'est ce que je ne veux pas, moi! Oh! une idée! Est-ce qu'il n'attend pas, lui aussi, des directeurs et des critiques? Tiens, tiens! mais voilà qui peut me tirer d'affaire!... Oui, seulement, voilà ... comment m'y prendre?* [40]

Ambele versiuni au, fără îndoială, stil; dar este de netăgăduit că în versiunea a doua stilul este mult mai viguros și mai unitar. Încă din vocabular se recunoaște în cazul al doilea acțiunea mai puternică a categoriilor percepției, respectiv și acțiunea altora. În plus, unele cuvinte „identice" *(lettre, idée* etc.*)* sînt încărcate considerabil prin așezarea lor în alte

---

[40] Iată un text german: va fi tradus mai întîi fără nici o nuanță afectivă, în limbaj uzual și banal, *apoi* în limba cu adevărat vorbită, cu resursele expresiei familiare. / (O fată a primit cu puțin înainte o scrisoare, prin care un director de teatru, fără să se pronunțe categoric, o lasă să întrezărească acceptarea unei piese, pe care ea a scris-o fără știrea tatălui ei): / *a.* Va să zică are să vină azi. Tata nu știe [încă] nimic. Speram să-i fac o surpriză cu acceptarea piesei mele. Uite cu ce m-am ales dacă am lucrat în taină. [Și] scrisoarea e în doi peri. [Pînă la urmă] tata are să rîdă de mine. [Dar] nu vreau asta!... Mi-a venit o idee: și el așteaptă directori [de teatru] și critici [teatrali] ... Asta mă poate salva. Dar cum să fac ...? / *b.* Va să zică vine ... azi! Și cînd mă gîndesc că tata habar n-are de nimic! Speram să-i fac o surpriză spunîndu-i că mi-au primit piesa! Of! uite ce înseamnă să lucrezi pe ascuns! Și scrisoarea asta ... nu e clară deloc! Cine știe? Poate că tata are să rîdă de mine! Aoleo, nu mi-ar plăcea! A! o idee! Păi nu așteaptă și el niște directori și niște critici? Păi da! asta mă poate scoate din încurcătură!... Da, numai că, de!... cum să fac? (fr.).

grupe de cuvinte. În sfîrșit, forța de sugestie mai puternică din a doua versiune se manifestă în sintaxa mai originală. Sînt două atitudini, sau, cum putem spune în legătură cu fixarea personală a atitudinii, sînt doi oameni distincți, care vorbesc aici (prima franțuzoaică fiind dealtfel mai apropiată de personajul lui Fulda decît a doua).

Încă o dată se vădește deosebirea dintre cele două feluri de a vedea: pentru Bally, probele sînt importante numai pentru că ele indică limpede mijloacele limbii afective și pentru că astfel se poate ajunge cu ajutorul lor la o *„vue d'ensemble sur les moyens indirects affectifs"* [41]. Pentru examinarea stilului operei, țelul ar fi în primul rînd determinarea atitudinii, înlesnită și aici prin fixarea personală. Și în timp ce pe Bally nu-l interesează cît de ample și de complete sînt pasajele extrase, analiza stilului operei ar trebui să caute să cuprindă mai întîi întregul rol și să-l privească după aceea ca pe o parte a întregii opere.

B. CERCETAREA STILULUI

După cum a reieșit din subcapitolul precedent, cercetarea stilului literar poate avea ca obiect o anumită operă, un autor, o vîrstă, o generație, un curent, o epocă etc. Cercetarea stilistică studiază și determină funcționarea mijloacelor linguistice ca expresie a unei atitudini. Este bine ca cercetătorul, cu acest prilej, să lase deoparte toate părerile apriorice mai mult sau mai puțin vagi cu privire la atitudini și să pornească la treabă cu cea mai mare imparțialitate. Altminteri este în primejdie să nu redescopere decît ceea ce el sau alții au ascuns acolo mai înainte. În felul acesta, munca ar fi în bună parte inutilă, și ar duce probabil la rezultate greșite, deoarece ar trece sub tăcere părți esențiale ale conținutului real. Așa, de pildă, cel ce, cu prilejul unei cercetări a stilului romantic

[41] Vedere de ansamblu asupra mijloacelor indirecte afective (fr.).

ar ajunge la rezultatul că aici joacă un rol mijloacele lingvistice în care se exprimă cu însufleţire anumite sentimente, aproape că n-ar mai avea nevoie să-şi înceapă cercetarea.

Din analiza noţiunii de stil a reieşit că există categorii care au importanţă pentru configurare. Asupra sesizării lor şi asupra repercusiunii lor linguistice trebuie să-şi îndrepte şi cercetarea stilistică atenţia corespunzătoare. Deşi a reieşit că de pildă timpul şi spaţiul, adică o anumită concepţie asupra timpului şi spaţiului, vor participa întotdeauna la formare, lipseşte totuşi o tabelă fermă a categoriilor. Ceea ce a stabilit cercetarea stilistică aflată sub influenţa ştiinţei artei s-a dovedit a fi chiar primejdios, din pricina unei conceperi prea formaliste a stilului. Totodată, tocmai începătorului îi va veni greu să pună în legătură categoriile indicate acolo cu configurarea linguistică a operei şi să-i determine pe această cale individualitatea. Cu prilejul denumirii şi descrierii formelor linguistice au fost separate diferite straturi: sonoritatea, stratul cuvîntului, al grupelor de cuvinte, al topicii şi al sintaxei, al formelor suprafrazele, şi în sfîrşit s-au dovedit a fi purtătoare de stil formele de prezentare, conţinutul, ritmul şi alcătuirea, — ceea ce pare, în această serie, un program de activitate posibil pentru determinarea stilului. În unele din exemplele de mai jos vom încerca să ne apropiem de stil pe această cale; activitatea practică ne va arăta ea însăşi cît de departe putem înainta.

Dificultatea pentru începător se află tocmai în caracterul omogen şi închegat al adevăratei opere de artă. Toate formele acţionează împreună, aşa încît e greu de luat distanţă şi de sesizat fiecare forţă (categorie) hotărîtoare în parte. De aceea, pentru a ne ascuţi privirea începem cu un contraexemplu. În el lipseşte unitatea: neomogenităţile frapează încă de la prima lectură, indicînd astfel cu claritate categoriile antitetice ale formării.

1. Determinarea stilului textelor în proză

a. *Stilul neomogen*

Exemplul ales nu este un text prezentat ca operă literară, ci o mică schiță. Observațiile critice asupra lui nu-l vizează pe autor (care în alte domenii a dat lucruri de preț); ele nu se referă cîtuși de puțin la stilul „lui". Tratarea schiței se află mai degrabă cu totul în slujba sarcinilor pedagogice trasate. De aceea trecem sub tăcere numele autorului și proveniența textului.

DAS ADLERPAAR

An einem warmen, bedeckten Sommertage sass ich zwischen einem grauen Himmel und einem grauen See am einsamen Ufer. Eine ungewöhnliche Stille und Öde erfüllte die farblose Welt, die mich umgab. Die Natur schien leblos. — Auch in mir ruhte die Seele und schwiegen die Gedanken.

Da kamen aus der leisen Helle des Ostens, an der mein Blick unbewusst lichthungrig hing, zwei Vögel angeflogen, schnell gross und grösser werdend, bis ich mit Erstaunen und fast erschrocken Adler erkannte: in unserem Vorgelände der Alpen äusserst seltene, aber nicht unmögliche Gäste. Ohne Zweifel waren es Adler. So breiten Schlages bewegt kein anderer Raubvogel die dunklen Schwingen.

In geringer Höhe flogen sie der Länge des Sees folgend über mir vorbei und beherrschten als einzige Lebendige wunderbar die weite Öde. Ja, jetzt war es, als ob alles andere Leben sich schon vorher ahnungsvoll geduckt und verborgen hätte, damit dieses königliche Paar in einsamer Würde seinen geheimnisvollen Vorbeizug halte.

Im ruhigen Gleichtakt der mächtig fördernden Schwingen flogen sie, der eine dem andern ein wenig seitlich voraus, ihre rätselhaft sichere Bahn. In dem ehern gleichmässigen Abstand voneinander war aber zugleich eine innere Verbundenheit und Zielgemeinschaft ausgedrückt, die durchaus ein „Paar" aus ihnen machte. Daraus aber, dass sie in der grauen Einsamkeit

dort oben, wie vor dem Hintergrunde der Ewigkeit, so unlöslich gepaart für sich, zwei-einig, dahinzogen — wer weiss, woher? wer weiss, wohin? —, kam es wohl, dass ich mich nie so ausdrücklich von Mitgeschöpfen der Natur als Mensch ausgeschlossen gefühlt habe, wie vor diesen beiden Adlern.

Was war ihnen bei ihrer erhabenen, gewaltig-entschlossenen Reise von Gebirge zu Gebirge auf meinem niedern Ufersitze ich! — Es lag etwas so Schicksalhaftes in der sicheren Gradlinigkeit und dem unaufhaltbaren Vorwärts ihres magisch verbundenen Fluges, und eine so unbefragbare Ferne in dem Schweigen ihres stolzen Miteinander! Wahrlich, es überkam mich wie eine mystische Scheu vor diesen Götterwesen, und als sie im wolkigen Dunkel des westlichen Himmels verschwunden waren, sass ich noch lange, der Gegenwart entrückt, in einer grossbesseelten Welt von Märchen und Mythen, in denen der Mensch ein Fremdling ist. [42]

Subiectul este cît se poate de bine ales. Iar textul izbutește în largă măsură să-i pună în lumină substanța poetică. Dar nu în întregime și nici în mod pur.

La o examinare mai precisă se constată că limba este privită pe alocuri cu prea multă indiferență și că așa și trebuie privită. Căci dacă ne așteptăm la puterea și capacitatea proprii unei autentice limbi literare, suferim o dezamăgire. Ba ni se pare ședерea „între" cer și lac cam prea îndrăzneață, ba resimțim pustietatea, care umple o lume, ca rău aleasă, ca și adjectivul „neobișnuită". Acesta nu se potrivește nici cu singurătatea, nici ca negare vagă a celorlalte adjective, care

---

[42] *Perechea de vulturi* / Într-o zi caldă și noroasă de vară stăteam pe malul singuratic, între un cer cenușiu și un lac cenușiu. O neobișnuită tăcere și pustietate umplea lumea incoloră care mă înconjura. Natura părea lipsită de viață. În mine, de asemenea, sufletul se odihnea, iar gîndurile tăceau. / Atunci, din strălucirea discretă a răsăritului, de care privirea dornică de lumină mi se lipise inconștient, veniră în zbor două păsări, devenind repede mari și tot mai mari, pînă cînd, mirat și aproape speriat, recunoscui vulturi: în zona noastră prealpină, oaspeți extrem de rari, dar nu imposibili. Erau vulturi, fără îndoială. Nici o altă pasăre răpitoare nu-și filfîie cu bătăi atît de largi aripile întunecate. / Trecură în zbor deasupra mea, la mică înălțime, urmînd lungul lacului, și dominară minunat vasta singurătate, ca unice ființe vii. Da, acum păru că orice altă viață, parcă presimțind ceva, se retrăsese și se ascunsese încă dinainte, pentru ca această

caracterizează atît de precis. Cuvîntul cotidian șters face o breșă în frază. În schimb, referirea patetică la propriul eu sună după aceea pretențios.

Neglijența stilistică se manifestă și în faptul că autorul n-a evitat expresii care evocă reminiscențe literare. Faptul este cu atît mai supărător cu cît aceste expresii sînt rostite apăsat. „Cine știe de unde? cine știe încotro?" — este un clișeu cam ieftin; iar „de la munte la munte" se resimte ca împrumut vizibil din *An Schwager Kronos* de Goethe. Chiar cititorul care nu-și amintește de această sursă va fi neplăcut impresionat de ușurința cu care în două fraze consecutive se fac două afirmații net contradictorii. Sintagmele nu exprimă așadar decît patos, care aici, unde lipsește baza, rămîne vid.

Neomogenitățile stilistice datorate unui patos vid și unor expresii cotidiene răsuflate dovedesc că, în această schiță, autorului i-a lipsit siguranța în ceea ce privește instinctul linguistic și că lipsa ei n-a fost compensată prin muncă ulterioară. Același lucru îl resimțim în legătură cu articularea, cu „ritmul". Ceea ce îi pretind cititorului sau ascultătorului cele două fraze „Dar prin faptul ..." și „Pentru ei ..." este cam mult. Construcția produce efecte pur și simplu neplăcute, care frînează. Poziția finală a subiectului urmărește, în fraza a doua, să exprime micimea eului (*ich*, eu), dar acea monosi-

---

pereche regală să-și execute, cu singuratică gravitate, tainica trecere. / Zburară, în liniștitul ritm sincronizat al aripilor, care îi ducea cu putere mai departe, pe drumul lor misterios de sigur, unul din ei puțin înaintea celuilalt, lateral. În distanța strict uniformă dintre ei se exprima însă totodată o intimă solidaritate și comunitate de țel, care făcea din ei o „pereche" în toată puterea cuvîntului. Dar prin faptul că, în singurătatea cenușie de acolo, de sus, ca și în fața fundalului veșniciei, zburau atît de indisolubil ca pereche, doi ca unul, — cine știe de unde? cine știe încotro? — da, de aceea nu m-am simțit niciodată exclus în mod atît de categoric ca om de către făpturile naturii ca de acești doi vulturi. / Pentru ei, în călătoria lor solemnă, de la munte la munte, plină de o formidabilă hotărîre, ce eram, pe locul meu de jos, de pe mal, eu? — În traseul sigur în linie dreaptă, al zborului lor, legat în chip magic, și în înaintarea lui de neoprit, era ceva atît de inevitabil, iar în tăcerea semeței lor tovărășii, o depărtare atît de insondabilă! Într-adevăr, mă cuprinse un fel de respect mistic față de aceste ființe divine, iar după ce dispărură în întunericul noros al cerului de la asfințit, mai stătui mult timp răpit prezentului, într-o lume de basme și mituri, măreț populată, în care omul este un străin. (germ.).

silabă nu formează contrapondere celorlalte părți, mai împovărate, ale frazei. Cu adevărat, însă, aici se rupe orice „ritm"; pasajul este greu de suportat fizic. (Prima dintre aceste două fraze, dealtfel, și acustic; în cele șapte cuvinte consecutive *Ewigkeit, so unlöslich gepaart für sich, zwei-einig*, fonemul *ich* apare de patru ori.[43])

Încă și mai supărătoare decît aceste pasaje izolate sînt însă oscilațiile perspectivei. Economia intimă a schiței impune ca ea să aibă două perspective: una este cea a eroului evenimentelor de atunci, cea din care este privită trăirea (trecerea „mitică" în zbor și senzația de a fi străin); cealaltă este a povestitorului de acum, cea din care este reflectată trăirea. Pînă aici, totul este în regulă. Dar neregula ia naștere cînd reflecția intervine acolo unde are loc configurarea. Și anume, cînd nu intervine ca reflecție actuală, ci cînd descompune rațional configurarea într-o stare de impresionare numenală. Vom arăta acest fenomen în cele ce urmează.

Fenomenul începe încă din aliniatul al doilea. Procesul este abordat în fraza a doua, din perspectiva celui care l-a trăit atunci. Deodată, cu cuvîntul „inconștient" intervine pe neașteptate ceva din perspectiva celui care știe acum. Căci cel care a trăit evenimentele atunci, cel a cărui privire dornică de lumină se lipise de strălucirea răsăritului, nu știe nimic de neconștiența sa. Explicația ulterioară, dezomogenizantă, era de prisos, cu atît mai mult cu cît necunoașterea stării de neconștiență este pe deplin configurată prin „dornică de lumină". Faptul că expunerea în continuare a procesului, — recunoașterea unor vulturi care se apropie, — este întreruptă imediat după aceea de o explicație a vorbitorului de acum, că expresia atît de bine alcătuită „mirat și aproape speriat" este întrucîtva contrazisă, nu mai are un efect atît de supărător ca acel „inconștient"; căci aici perspectivele sînt separate clar. În plus, ne mai aflăm încă în „introducere"; perspectiva celui care trăiește evenimentele este încă cea vagă a observatorului; ea se fixează abia începînd cu aliniatul al treilea pe cea a celui cuprins de vraja mitului.

---

[43] În limba germană, terminația - *ig* a unei silabe sună ca *ich*.

Fixarea are loc, printre altele, prin cuvinte semnificative, înregistrate omogen în conținutul lor afectiv: minunat, presimțind, regală, gravitate, tainică, misterios, veșnicie etc.

Așadar, tainicul proces este relatat începînd cu aliniatul al treilea (poate cu ceva cam prea multă pedală pe adjectivele solemne). Dar iarăși intervine dătătorul de explicații. Cei doi vulturi erau o pereche, ba chiar una regală. Acum este foarte supărător faptul că în mijlocul unei prezentări a misteriosului proces dintr-o perspectivă „mitică" intervine o reflecție privitoare la semnificația unui cuvînt, că prin ghilimele sîntem scoși din povestire și trimiși la dicționar (sau chiar la școala elementară: avem impresia că această pereche trebuie scrisă cu literă mare). Iar supărătoarea intervenție se răzbună. Chiar în fraza „În distanța ...", prezentarea pălește: toate substantivele sînt abstracte, iar derivatele primejdioase cu *-tate* vin pe primul plan. Și apoi urmează pasajul: „.... care făcea din ei o « pereche » în toată puterea cuvîntului. Dar prin faptul că ...". Paisprezece cuvinte consecutive, dintre care nici unul nu are semnificație concretă („a face" este cel mai inexpresiv verb); aproape toate desemnează numai relații abstracte. De la punct încolo, ne așteptăm la o prezentare, dar nu vine nimic, vin numai relații. Urmarea este că numai printr-o încordare excesivă, prin patosul vid al lui „cine știe de unde? cine știe încotro?" se poate ajunge din nou la perspectiva stării de impresionare numenală. Așadar, nici această revenire nu mai izbutește. Micul crîmpei de limbă s-a frînt la mijloc.

Nu avem de gînd să discutăm dacă observațiile noastre n-au fost cumva prea aspre, întrucît se referă la o schiță. Nu avem de gînd să discutăm dacă un autor este îndreptățit să publice schițe nereușite și nefinisate. Nu este vorba aici de schiță și de asprime, ci numai de recunoașterea unor forțe determinante pe plan stilistic, recunoaștere care ar trebui să fie mai lesnicioasă tocmai la un text în care acțiunea lor concomitentă și antitetică produce dezordine.

b. *Stilul omogen (Ofterdingen)*

Mai dăm încă un exemplu de determinare a stilului unui text în proză. Ca bază servesc două aliniate din *Heinrich von Ofterdingen*. Metoda va fi expusă numai cu ajutorul lor. Dimensiunile limitate ale textului exclud orice rezultate definitive; dar și constatările provizorii și chiar și problemele rămase deschise pot fi utile ca îndrumare la alte lucrări.

In wehmütiger Stimmung verliess Heinrich seinen Vater und seine Geburtsstadt. Es ward ihm jetzt erst deutlich, was Trennung sei; die Vorstellungen von der Reise waren nicht von dem sonderbaren Gefühle begleitet gewesen, was er jetzt empfand, als zuerst seine bisherige Welt von ihm gerissen und er wie auf ein fremdes Ufer gespült ward. Unendlich ist die jugendliche Trauer bei dieser ersten Erfahrung der Vergänglichkeit der irdischen Dinge, die dem unerfahrnen Gemüt so notwendig und unentbehrlich, so fest verwachsen mit dem eigentümlichsten Dasein und so unveränderlich wie dieses vorkommen müssen. Eine erste Ankündigung des Todes, bleibt die erste Trennung unvergesslich und wird, nachdem sie lange wie ein nächtliches Gesicht den Menschen beängstigt hat, endlich bei abnehmender Freude an den Erscheinungen des Tages und zunehmender Sehnsucht nach einer bleibenden sichern Welt zu einem freundlichen Wegweiser und einer tröstenden Bekanntschaft. Die Nähe seiner Mutter tröstete den Jüngling sehr. Die alte Welt schien noch nicht ganz verloren, und er umfasste sie mit verdoppelter Innigkeit. Es war früh am Tage, als die Reisenden aus den Toren von Eisenach fortritten, und die Dämmerung begünstigte Heinrichs gerührte Stimmung. Je heller es ward, desto bemerklicher wurden ihm die neuen, unbekannten Gegenden; und als auf einer Anhöhe die verlassene Landschaft von der aufgehenden Sonne auf einmal erleuchtet wurde, so fielen dem überraschten Jüngling alte Melodien seines Innern in den trüben Wechsel seiner Gedanken ein. Er sah sich an der Schwelle der Ferne, in die er oft vergebens von den nahen Bergen geschaut und die er sich mit sonderbaren Farben ausgemalt hatte. Er war im Begriff, sich in ihre blaue Flut zu tauchen. Die Wunderblume stand vor ihm, und er sah nach Thüringen,

welches er jetzt hinter sich liess, mit der seltsamen Ahndung hinüber, als werde er nach langen Wanderungen von der Weltgegend her, nach welcher sie jetzt reisten, in sein Vaterland zurückkommen und als reise er daher diesem eigentlich zu ...

Endlich stand alles auf. Alles schwärmte durcheinander. Heinrich war an Mathildens Seite geblieben. Sie standen unbemerkt abwärts. Er hielt ihre Hand und küsste sie zärtlich. Sie liess sie ihm und blickte ihn mit unbeschreiblicher Freundlichkeit an. Er konnte sich nicht halten, neigte sich zu ihr und küsste ihre Lippen. Sie war überrascht und erwiderte unwillkürlich seinen heissen Kuss. „Gute Mathilde!" — „Lieber Heinrich!", das war alles, was sie einander sagen konnten ... [44]

[44] Cu durerea în suflet își părăsi Heinrich tatăl și orașul natal. Abia acum își dădu seama ce este o despărțire; imaginile sale cu privire la călătorie nu fuseseră însoțite de senzația ciudată pe care o resimțea acum, cînd lumea lui dinainte îi era smulsă pentru prima dată și cînd era parcă aruncat de valuri pe un liman străin. Nesfîrșită este jalea unui tînăr cînd află pentru prima dată de nestatornicia lucrurilor omenești, care unui suflet neexperimentat ar trebui să-i pară la fel de necesare și de indispensabile, la fel de strins legate de existența cea mai neobișnuită și la fel de neschimbătoare ca el. Ca o primă vestire a morții, prima despărțire rămîne de neuitat și, după ce l-a înfricoșat îndelung pe om ca o vedenie nocturnă, în cele din urmă, odată cu scăderea bucuriei produse de aparițiile din timpul zilei și cu sporirea nostalgiei după o lume sigură și statornică, devine călăuză prietenoasă și cunoștință consolatoare. Pentru tînăr, apropierea mamei sale fu o mare mîngîiere. Lumea veche nu părea încă pierdută cu totul, așa încît Heinrich o cuprinse de mijloc pe maică-sa, cu îndoită căldură. Era dis-de-dimineață cînd călătorii ieșiră pe porțile orașului Eisenach, iar revărsatul zorilor veni în ajutorul emoției lui Heinrich. Cu cît se făcea mai multă lumină, cu atît zărea mai deslușit ținuturile noi, necunoscute; iar cînd, pe un deal, locurile părăsite fură luminate deodată de soarele care tocmai răsărea, tînărului surprins îi veniră în minte, în șirul gîndurilor sale triste, vechile melodii ale inimii sale. Se văzu în pragul depărtării, spre care privise adeseori în zadar de pe munții din apropiere și pe care și-o zugrăvise în culori stranii. Era pe cale să se cufunde în puhoiul albastru. Floarea fermecată se afla în fața lui; Heinrich își îndreptă privirea spre Turingia, pe care acum o lăsa în urmă, cu presimțirea ciudată că, după lungi peregrinări, se va întoarce în patrie, din acel ținut de pe glob, spre care călătoreau acum, și că parcă se îndreptau de fapt spre casă ... / În sfîrșit, toată lumea fu în picioare. Era o forfotă generală. Heinrich rămăsese alături de Matilda. Stăteau deoparte, nebăgați în seamă. El îi ținu mîna într-a sa și i-o sărută cu duioșie. Ea i-o lăsă și îl privi cu o bunăvoință de nedescris. El nu se putu abține, se aplecă spre ea și o sărută pe buze. Ea fu surprinsă și, involuntar, îi înapoiă sărutul fierbinte. „Buna mea Matilda!" — „Dragul meu Heinrich!" asta e tot ce-și putură spune ... (germ.).

Proza aceasta se citește fără efort. Lunecăm mai departe fără să ne ostenim. Și după cum nouă, ca cititori, conținutul nu ne produce încordare, tot așa nici limba însăși nu este nicăieri încordată cu rigiditate. Limba este curgătoare, n-avem nevoie să punem nimic de la noi, n-avem nevoie să recitim vreo frază pentru că prima dată am fi înțeles-o greșit, nu găsim suișuri abrupte, nici opriri prea lungi. *„Der Dichter wird keinen törichten Versuch machen, sie über ihre Kräfte anzuspannen"* [45], — acest avertisment, pe care Klingsohr îl formulează mai tîrziu, referindu-se la limbă, este evident respectat de către povestitor. Chiar și acel comandament pozitiv al maestrului: ca *„den Reichtum der Erfindung ... eine leichte Zusammenstellung"* s-o facă *„fasslich und anmutig"* [46], ca o *„leichtfassliche Ordnung"* [47] să-l caracterizeze pe adevăratul scriitor. Și dacă pentru continuarea lui *Heinrich von Ofterdingen* Novalis își mai dorea abia *„ein Ohr und eine Hand für reizende Periodenketten"* [48], se pare că le și avea tocmai în primul pasaj al textului. (Cele spuse sînt valabile și pentru celelalte trăsături stilistice, pe care Tieck le menționează în prefața la prima ediție a scrierilor lui Novalis, ca fiind propriile dorințe ale acestuia.)

Astfel ies în evidență unele trăsături esențiale primare ale atitudinii narative. Acest povestitor nu este atît de captivat de ceea ce are de povestit, încît să i se oprească respirația. Cu calm și cu răbdare, înșiră o frază după alta, numește o stare de lucruri după alta. Chiar atunci cînd se întîmplă ca frazele să fie mai lungi, orînduirea lor este clară și ușor de înțeles și își păstrează liniștita lor cursivitate. Și tot așa și frazele foarte scurte sînt rostite fără nici o surescitare lăuntrică. Frazele scurte sînt caracteristice mai ales în aliniatul al doilea. Ele

---

[45] Autorul nu va face încercarea necugetată de a o încorda peste puterile ei (germ.). — Pronumele „o" se referă la limbă.

[46] Printr-o alcătuire lesnicioasă, bogăția invenției să devină inteligibilă și atrăgătoare (germ.).

[47] Ordonare ușor de înțeles (germ.).

[48] Un ochi și o mînă pentru fermecătoare înlănțuiri de pericade (germ.).

pot exprima în sine lucruri foarte diferite. Extragem la întîmplare dintr-o povestire modernă:

„Die Frau schrie auf. Vor der Tür lärmten jetzt die Männer. Am Schloss gab es ein metallenes Klirren. Der Mönch sprang zur Tür und schoss durch das Holz ...“ [49]

Aici, frazele scurte exprimă tocmai surescitarea povestitorului, faptul că este captivat de evenimentele care se precipită. Cele două exemple lămuresc plurivalența aceluiași fenomen sintactic. Dar egalitatea constă numai aparent în scurtime. Al doilea povestitor este tîrît încolo și încoace; el se află chiar „la fața locului“ și percepe cu simțurile, mai ales cu urechile și cu ochii. Novalis nu vede din afară, adică numai cu simțurile. El este informat și despre starea interioară a personajelor; el știe că Heinrich „nu se putu abține“, că Matilda este „surprinsă“, că sărutul este „fierbinte“, că ea i-l înapoiază „fără să vrea“, că nu-și mai „putură“ spune mai multe. Novalis este informat tocmai despre stări, nu numai despre evenimente. Calmul povestitorului se exprimă mai ales în adjective și adverbe, care în contraexemplu lipsesc aproape cu totul. Novalis nu este captivat de evenimente, ca celălalt povestitor. Acela începe două fraze prin precizări de locuri, deoarece privirea îi este atrasă într-acolo. Sintaxa lui este un simptom al unei atitudini impresioniste, legate de moment. Novalis ordonează calm și hotărît după personaje. Ele sînt subiectele frazei, ele vin mereu în frunte, și anume într-o alternanță precisă: el, ea, el, ea, el, ea. Astfel, în frazele sale scurte se manifestă calmul, forța de ordonare și distanțarea interioară, — iar în contraexemplu, în general, contrariul. Calmul și distanțarea interioară se mai manifestă și într-o altă trăsătură stilistică. În primul aliniat, în relatarea despre durerea din sufletul lui Heinrich se strecoară aproape pe nesimțite o reflecție a povestitorului despre jalea primei despărțiri. Povestitorul nu pătrunde numai cu privirea în interiorul personajelor, ci este informat și despre natura jalei resimțite de tineri la despărțire și are timp să comunice această

[49] Femeia scoase un țipăt. În fața ușii făceau acum gălăgie bărbații. Din broască veni un zăngănit metalic. Călugărul sări la ușă și trase prin lemn ... (germ.)

informație. Dar aria lui de informare este încă și mai întinsă: el cunoaște, în spatele acestei lumi cu pestrițele ei apariții la lumina zilei, o lume sigură, mai durabilă, știe că durerea pricinuită de despărțire este o vestire a morții și ca atare poate deveni o călăuză spre acele adîncuri.

Ne dăm astfel seama care este motivul real al calmului povestitorului: este tocmai faptul că e informat cu privire la lumea constantă, reală, și cu privire la caracterul provizoriu al tuturor fenomenelor și evenimentelor petrecute la lumina zilei. Evenimentele și imaginile exterioare ale lucrurilor nu-l pot emoționa în sine. În măsura în care povestește despre ele, vorbește cu tot calmul și cu o neparticipare aproape izbitoare și le expune într-o ordine inteligibilă: subiect, predicat obiect.

Este însă caracteristic că în primul aliniat tocmai reflecția este dată în fraze mai lungi și că în continuare, prin inversiuni, se infuzează sentiment: „Nesfîrșită este jalea unui tînăr", așa începe reflecția, creînd astfel un conținut afectiv lui „nesfîrșit"; interpretarea naturii jalei devine copleșitoare ca apoziție ante-pusă: „Ca o primă vestire a morții, prima despărțire rămîne ..." Prin inversiune, „melodiile vechi ale inimii sale ..." suferă în primul aliniat o împovărare similară.

Și în timp ce în al doilea aliniat primul sărut și impresia produsă de el sînt relatate cu o izbitoare stăpînire de sine, năvălește cel mai bogat conținut afectiv, un adevărat patos, în cuvintele cu care Heinrich își exprimă după aceea în singurătate impresiile, sau mai degrabă conștiența, că și-a găsit un acces spre lumea durabilă: *„Mit vollem Entzücken rief Heinrich aus: «Euch, ihr ewigen Gestirne, ihr stillen Wanderer, euch rufe ich zu Zeugen meines heiligen Schwurs an. Für Mathilden will ich leben, und ewige Treue soll mein Herz an das ihrige knüpfen. Auch mir bricht der Morgen eines ewigen Tages an. Die Nacht ist vorüber. Ich zünde der aufgehenden Sonne mich selbst zum nie verglühenden Opfer*

an.»" [50] Retrospectiv ne dăm seama acum de ce a subliniat povestitorul „melodiile inimii": și ele sînt întîlniri (încă nu bine măsurate) cu lumea care rămîne.

Pe cît este de rezervat povestitorul cînd relatează evenimente, tot pe atît de zgîrcit este și cu indicațiile referitoare la lucrurile exterioare. Primul aliniat tratează despre plecarea tînărului Ofterdingen din Eisenach-ul secolului al XIII-lea. Dar nu vedem nimic. Nici o descriere a orașului, a drumului, a despărțirii de tată. „Era disdedimineață cînd călătorii ieșiră pe porțile orașului Eisenach", — această frază laconică și care nu face decît să comunice conținutul faptic este tot ce se spune. Absența descrierilor cu valoare intrinsecă este caracteristică pentru stil, ca și absența oricărui adjectiv care să mijlocească valori vizuale. Și totuși acestei proze nu-i lipsesc adjectivele; acestea sînt chiar frecvente și, ca atare, expresia unei contemplări liniștite. Dar se referă aproape întotdeauna la stări sau efecte psihice: călăuză prietenoasă; cunoștință consolatoare; ținuturi noi, necunoscute; locuri părăsite; tînărul surprins; melodiile vechi; șirul gîndurilor triste; culori stranii („straniu" este un adjectiv preferat). Această nuanțare afectivă cu ajutorul adjectivelor este atît de unitară, încît căldura „îndoită" ni se pare aproape prea seacă, aproape ca o ușoară frîngere stilistică.

Tot ceea ce este exterior în prima probă declanșează ceva interior. Nu există decît astfel de exterior. Revărsatul zorilor vine în ajutorul emoției lui Heinrich; soarele care tocmai răsare trezește melodiile vechi ale inimii sale, iar privirea îndreptată spre Turingia naște presimțiri. Depărtarea se contopește însă întru totul cu interiorul și se transformă în puhoiul albastru în care se cufundă Heinrich. Această capacitate de transformare, această pluralitate de straturi, reprezentată prin metaforă, scoate în evidență depărtarea, punînd-o mai presus de simplele exterioități

[50] Plin de încîntare, Heinrich exclamă: „Pe voi, aștri eterni, pe voi, călători tăcuți, vă iau ca martori ai sacrului meu jurămînt. Pentru Matilda vreau să trăiesc; o credință veșnică are să-mi lege inima de a ei. Începe și pentru mine dimineața unei zile veșnice. Noaptea a trecut. Mă aprind pe mine însumi ca jertfă niciodată stinsă soarelui care tocmai răsare." (germ.)

ale orașului, ale porților, ale revărsatului zorilor, ale Turingiei. Ea devine, prin metaforă, un acces spre autentic; într-adevăr, puhoiul albastru cheamă imediat lîngă el albastra floare fermecată.

Continua deslimitare și interiorizare a exteriorului este vizibilizată prin stările de fapt, prin metafore, prin adjectivele speciale. Dintre adjective mai frapează în mod deosebit încă o grupă: cele compuse cu prefixele *in-* și *ne-*, care în textul nostru constituie un semnalment stilistic (cf. de pildă și al treilea imn către noapte). Această derivare devine expresivă la Novalis, — făcînd abstracție de semnificații și uneori împotriva lor. Derivatele cu *in-* și *ne-* sînt negații. Ele spun ce nu este ceva. Așadar sînt în primul rînd elemente contradictorii (alb — nu alb). Se înțelege că limba limitează o astfel de nedeterminare, așa încît majoritatea derivatelor cu *in-* și *ne-* au devenit elemente contrare (alb — negru). Dar aproape întotdeauna sînt încă mai deschise, mai nedeterminate, decît pozitivele opuse și chiar și decît sinonimele alăturate. „Nedelicat, neautentic, nedepărtat" sînt mai nelimitate decît „delicat, autentic, depărtat", dar și decît „grosolan, fals, apropiat". Așa se explică faptul că, de pildă, substantivul german *Untiefe*[51] poate însemna atît „vad", cît și „prăpastie": derivarea cu *ne-* se poate dezvolta de ambele părți ale adîncului. Prin îngrămădirea lor, astfel de adjective redobîndesc la Novalis în largă măsură conținutul de expresie originar al deslimitării, devenind astfel un mijloc linguistic, pe lîngă altele, care îndeplinesc aceeași funcție. (Adjectivele și locuțiunile adjectivale întîlnite în text sînt: nesfîrșit, neexperimentat, indispensabil, neschimbător, de neuitat, necunoscut, nebăgat în seamă, de nedescris, involuntar.)

Probele noastre nu sînt suficiente pentru a recunoaște că perspectiva povestitorului este și cea a celorlalte personaje. Într-adevăr, toate personajele, — minerul, ca și cavalerul, ca și Klingsohr, ca și orientala și Matilda, — vorbesc în același stil ca povestitorul. În vorbirea lor directă (amă-

[51] Neadînc (germ.).

nunțită), personajele nu sînt nuanțate individual. Ele participă la aceeași lume, pe care o construiesc împreună.

Linia directoare sînt experiențele interioare ale lui Heinrich. Povestitorul nu cunoaște bucuria produsă de belșugul și de bogăția de culori a lumii; de altfel, tocmai în cele două pasaje citate, lumea nu este prezentă decît în măsura în care poate dobîndi pentru Heinrich o importanță sufletească. Povestitorul își urmărește tot timpul eroul; Heinrich este ca un fel de integrare a povestitorului. De aceea și rămîne în umbră tot ceea ce ar putea avea în această lume o valoare proprie ca fenomen sau eveniment; dar ceea ce primește lumină devine trimitere și acces spre lumea mai statornică. Numai cu totul marginal, ocazional în povestirile altora, există răutate, mojicie, dorințe și pofte josnice. Acestea nu-i ies în cale lui Heinrich. El întîlnește numai ceea ce îi prieste. Dar care e calea lui? cum și de ce merge el? Heinrich nu are intenții îndreptate spre obiective concrete; el nu vrea nimic precis. Heinrich este unul din acei *„ruhige Menschen"* [52], despre care se vorbește în roman, *„deren Welt ihr Gemüt, deren Tätigkeit die Betrachtung ist"* [53]. Heinrich este *„von Natur zum Dichter geboren. Mannigfaltige Zufälle schienen sich zu seiner Bildung zu vereinigen ..."* [54]

Dar Heinrich nu este numai un observator pasiv. Stilul dezvăluie altceva, o forță esențială a acestei lumi: „tînărul surprins își aminti de vechile melodii ale inimii sale ... Floarea fermecată se afla în fața lui ... Presimțirea că se va întoarce ... Nu se putu abține ...". Misterioasa cauză primară pătrunde în sufletul lui Heinrich ca amintire, presimțire, viziune. Sau simte în întîlnirea cu aparițiile existenței o magică forță de atracție, „atracția întunecată", cum o numește orientala în alt context. Tot timpul există forțe de atracție tainice, care îl mînă mai departe.

Atragerea discretă este modul de manifestare tipic al oricărei mișcări în această carte, în această lume. El s-ar

---

[52] Oameni liniștiți (germ.).

[53] A căror lume este sufletul lor, a căror activitate este contemplarea (germ.).

[54] De la natură, născut să fie poet. Felurite situații întîmplătoare păreau să se fi unit pentru a-l forma ... (germ.)

mai putea identifica și în articularea prozei, apoi în înlănțuirea frazelor (consolatoare — mîngîiere; depărtarea albastră — floarea fermecată). Și după cum ar însemna o frîngere stilistică dacă Heinrich s-ar pregăti să se „arunce" în puhoiul albastru, tot așa ar fi de neconceput ca Heinrich să-și tragă iubita spre el puțintel mai furtunos. „Se aplecă spre ea", ni se spune; este împlinirea în stil pur a legii mișcării din această lume.

Forțele de atracție, generate de cauza primară, își găsesc întotdeauna împlinirea. Heinrich se simte irezistibil atras spre Matilda; în ea guvernează însă aceeași forță de atracție, și astfel se realizează găsirea și unirea mutuală, cu o evidență care nu poate surprinde decît dacă pasajul este decupat și extras. În cadrul cărții nu are nimic izbitor. Nici pentru celelalte personaje, împlinirea rapidă, fără ocoluri, nu are nimic surprinzător. Klingsohr, dar și mama și bunicul cunosc forțele de atracție ale vieții și cedează în fața lor, în întîlnirea și în relațiile cu Heinrich, așa cum cedează și orientala, minerul, eremitul. Expresia „felurite situații întîmplătoare" poate fi înțeleasă greșit, dacă nu chiar pe dos. Calea lui Heinrich nu este o înlănțuire de situații întîmplătoare, așa cum le cunoaștem altminteri din romane. Citim cartea aceasta într-o atitudine fundamental diferită de cea în care citim un „roman". Ne așteptăm la ceva miraculos, la înlănțuiri stranii și credem în corelația lor plină de taine și tîlc. Lumea aceasta, datorită forței de atracție ca lege a mișcării, datorită ciudățeniei înlănțuirilor și ușurinței sigure și firești a împlinirilor, are ceva de basm. Cu acest ceva este în armonie faptul că se povestesc diferite basme (basmul negustătorilor, basmul lui Klingsohr), într-un stil absolut identic cu cel al celorlalte părți.

Chiar din prima parte, lumea construită pînă atunci ca realitate se dizolvă pentru o clipă, atunci cînd Heinrich își găsește în cartea stranie a eremitului propria poveste, în bună parte încă viitoare. În partea a doua, lumea ar urma să devină în mod evident, pe deplin și în întregime, lumea de basm.

La început nu ajungem încă pînă acolo. Aici, lumea este încă „reală", aici este vorba, — după cum spune povesti-

torul cu puțin înaintea despărțirii lui Heinrich, — de un timp istoric, determinat, care, bineînțeles, *„unter schlichtem Kleide eine höhere Gestalt verbirgt“* [55]. Atunci, cu prilejul evenimentelor „reale“, mai intervine povestitorul cu reflecții generale, iar conversațiile informative dintre Klingsohr și Heinrich au și ele nevoie de realitate ca termen de comparație. Din stil aflăm că prima parte urmărește să arate existența și autoritatea cauzei primare mai profunde, într-o lume, ce-i drept, „melancolică și romantică“, dar totuși construită real.

Încă în prima parte, însă, autorul renunță tot mai mult la configurația acestei lumi totale. Tot mai energic îi dă cuvîntul lui Heinrich și lui Klingsohr, pentru ca aceștia să-și vestească nemijlocit cel mai intim conținut cosmic poetic. Aceste vestiri nu ne mai spun mare lucru, oricîte citate frumoase s-ar putea extrage din ele. Se întîmplă cu ele ceea ce se întîmplă cu multe cugetări și idei ale lui Novalis: dacă le extrage sau dacă le întîlnește în lucrări referitoare la istoria spiritului, unde sînt admirate și prelucrate ca filosofie profundă, omul mai matur resimte o anumită jenă, văzînd o nematuritate spirituală atît de accentuată. Dar dacă se duce din nou la operă, tocmai la pasajele expozitive, este fără încetare cuprins de farmecul acestei limbi poetice, magice, și al lumii create de ea cu evlavie de basm. Chiar dacă mantaua de prooroc, pe care povestitorul are plăcerea s-o atîrne din cînd în cînd pe umerii personajelor sale sau pe ai săi proprii, ni se pare supărătoare, — mai rămîne destul, pentru ca să cinstim în Novalis pe unul din marii vrăjitori ai limbii.

2. Determinarea stilului poeziilor

a. *Hofmannsthal: Manche freilich ...*

Pentru a determina stilul poeziilor căutăm în primul rînd să trecem prin diferitele straturi, precum ritmul, sonoritatea, cuvîntul, grupele de cuvinte, topica și sintaxa, și

[55] Ascunde, sub un veșmînt, modest, o ființă superioară (germ.).

totodată să cercetăm alcătuirea. Ca prim exemplu servește o poezie a lui Hugo von Hofmannsthal:

MANCHE FREILICH ...

Manche freilich müssen drunten sterben,
Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen,
Andre wohnen bei dem Steuer droben,
Kennen Vogelflug und die Länder der Sterne.

Manche liegen immer mit schweren Gliedern
Bei den Wurzeln des verworrenen Lebens,
Andern sind die Stühle gerichtet
Bei den Sibyllen, den Königinnen,
Und da sitzen sie wie zu Hause,
Leichten Hauptes und leichter Hände.

Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
In die anderen Leben hinüber,
Und die leichten sind an die schweren
Wie an Luft und Erde gebunden:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nich abtun von meinen Lidern,
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.

Viele Geschicke weben neben den meinen,
Durcheinander spielt sie alle das Dasein,
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier. [56]

---

[56] *Unii bineînțeles* // Unii bineînțeles trebuie să moară jos, / Unde bat vîslele grele ale corăbiilor, / Alții locuiesc lîngă timonă, sus, / Cunosc zborul păsărilor și ținuturile stelelor, // Unii zac mereu cu mădularele greoaie / Lîngă rădăcinile vieții încîlcite, / Pentru alții sînt puse scaunele / Lîngă sibile, reginele, / Și stau acolo ca acasă, / Cu capul ușor și cu mîinile ușoare. // Totuși o umbră cade din viețile acelea / În cestelalte, / Și cei ușori sînt de

Aceste versuri ocupă un loc deosebit în istoria literaturii și a gustului. Prin ele și prin alte cîteva poezii ale lui Hofmannsthal, puține la număr, la care se mai adaugă și cele două drame lirice ale sale *Der Tod des Tizian* și *Der Tor und der Tod*, precum și prin poeziile lui Rilke și prin opera acestuia *Cornet*, i s-a revelat unei mari părți a tineretului dintre 1900 și 1925 esența poeticului, prin ele și-au găsit nenumărați tineri drumul spre poezie. O analiză a stilului contribuie poate la o mai bună înțelegere a acestui efect istoric al lor.

Construcția exterioară este izbitoare. Unei strofe de patru versuri îi urmează una de șase versuri, după care vin iarăși trei de cîte patru versuri. Neregulată este și alcătuirea versurilor: la mijlocul strofei a doua, numărul accentelor metrice scade de la cinci la patru; în strofa a treia, primul vers are cinci accente, cele trei următoare au numai cîte patru. Începînd cu strofa următoare apar din nou cîte cinci accente. Neregulate sînt și umpluturile. Poezia începe troheic; dar chiar în versul al doilea apare o atonie bisilabă, care de aici încolo nu lipsește aproape în nici un vers (I, 3; III, 1; IV, 2, 4; V, 3, 4); unele au chiar cîte două atonii bisilabe (I, 4; II, 4; III, 2; IV, 3; V, 1). Aici nu se respectă o formă prestabilită, ci ceea ce se poate deduce ca schemă a structurii exterioare este determinat întru totul de poezia în curs de formare.

Chiar și numai din această cauză, ritmul astfel generat nu poate avea nimic legănător și dezmierdător, așa cum ne leagănă de pildă ritmul unui cîntec. Se adaugă și faptul că accentele sînt rostite mai apăsat, că tempo-ul este mai lent, iar kolonurile sînt izbitor de mari. Chiar și în versurile cu cinci accente, cezurile sînt foarte slabe, așa încît abia versul ca atare formează unitatea ritmică. Accentele puternice nu sînt foarte gradate, sau mai bine zis: există un accent apăsat, care lovește tot mereu auzul, cel puțin de două ori în

---

cei greoi / Legați ca de aer și de pămînt: // Oboselile unor popoare cu totul uitate / Nu pot să mi le dau jos de pe pleoape, / Nici să țin departe de sufletul speriat / Căderea mută a unor stele depărtate. // Multe destine se torc lîngă al meu, / Pe toate le încurcă în joacă existența, / Iar partea mea este mai mult decît a acestei vieți / Flacără zveltă sau lîră îngustă. (germ.)

fiecare vers. Dar nu există piscuri proeminente, care să-şi domine anturajul pînă departe, nu există încordări mari şi nici *crescendo*-uri şi *descrescendo*-uri prelungi. Şi totuşi se evită orice rigiditate, pe de o parte prin variaţia numărului şi poziţiei accentelor puternice, iar pe de alta prin neregularitatea atoniilor bisilabe. Se întîlnesc chiar şi atonii trisilabe; în II, 2, de pildă, se poate citi numai (în pofida schemei metrice cu cinci accente): *Würzeln des verwórrenen*. Şi în II, 4, accentul iniţial este atît de slab, încît ia naştere aproape o anacruză trisilabă.

Vioiciunea mai mare a unor astfel de pasaje este însă repede oprită. Nu numai pentru că în fiecare vers se găsesc cel puţin două asemenea accente foarte apăsate, ci pentru că adeseori se succed nemijlocit două asemenea accente. Grupe ca *Léichten Háuptes; léichter Hände; férner Stérne; Schlánke Flámme; schmále Léier* sînt zăgăzuiri tipice ale acestui ritm cu curgere lentă. De aceea, pe de altă parte, versul izolat *„Bei den Sibyllen, den Königinnen"* rezultă foarte expresiv, din punctul de vedere ritmic.

Izbitoare este strofa a patra. Cititorul neavizat ar înclina poate să accentueze:

Kánn ich nicht ábtun von meinen Lidern,
Noch wéghalten von der erschrockenen Seele

În felul acesta însă nu prea ar fi în spiritul poeziei. Un început iambic: *„Noch wég ..."* este de neconceput aici; dacă răsfoim prin versurile lui Hofmannsthal constatăm că la el sînt foarte frecvente accentuările de tipul *herkámen, stillátmend, eiskálten, aufquéllenden, durchsíchtig, mitléidig, Baumkrónen, ehrwürdig* [57] etc. şi că o accentuare cum este *hinzíehn* [57] face ca *abtún, weghálten* [57] să nu pară imposibilă. În cele două versuri, prefixele primesc accentul melodic, iar silabele radicale accentul tonic. Dar procedeul rămîne desigur o încălcare a regulilor. Încetinirea tempo-ului şi sporirea intensităţii accentului, astfel produse, sînt totuşi

[57] Accentuarea corectă este: *hérkamen, stíllatmend, éiskalten, áufquellenden, dúrchsichtig, mítleidig, Báumkronen, éhrwürdig, hínziehn, ábtun, wéghalten.*

pline de expresivitate: ele configurează ritmic spaima, confuzia în trăire. Și cu atît mai eliberator este apoi efectul strofei finale mai ordonate, unde numai ușoara neregularitate a accentului melodic pe *„mein"* *(Und mein Teil)* face să vibreze în continuare emoția vorbitorului, care aici mai vorbește încă o dată despre sine. De aici încolo, însă, domnește o ordine clară. Cele trei accente duble consecutive sînt pasajul cel mai regulat al poeziei. Dacă ne gîndim din nou la cîntece, constatăm că ritmul este aici mai puțin tiranic; el ajută mai degrabă la dezvoltarea viguroasă a semnificațiilor.

În schimb, sunetul le răpește din forță. Constatăm, aproape cu surprindere, că poezia nu are rime deloc: într-atîta este plină cu muzică și cu sunete captivante. Aliterațiile sînt un mijloc eficace: prima strofă, de pildă, îngrămădește sunetele *sch-* și *st-* [58], iar în a treia predomină inițiala L. Destul de des ies în evidență două sunete: *Stummes Niederfallen ferner Sterne.* Dar de și mai mare efect sînt poate asonanțele și consonanțele vocalice. Aproape în fiecare strofă există versuri care rimează asonant; în interiorul versurilor iese adeseori în evidență o vocală predominantă, ca *o lung* în I, 3, 4, sau *e lung* în strofa a treia. Aliterații și asonanțe ca *Wurzeln ... verworrenen; Länder der Sterne; ferner Sterne,* se intensifică pînă la rima interioară *weben — neben* (căreia accentul pe *neben* îi conferă o deosebită intensitate). De un efect sonor captivant este însă tot finalul. *Ferne Sterne — viele Geschicke — mein Teil — schlanke Flamme* — aceste asonanțe între atribut și substantiv se leagă în mod eficace cu dublul accent al pasajelor respective. Astfel încît nu se face muzică în mod autonom cu ajutorul unor sunete linguistice și ia naștere mai mult decît o simplă frumusețe sonoră. Sîntem poate îndreptățiți să spunem că ceea ce sunetele răpesc semnificațiilor din claritatea lor semantică, le restituie acestora în mare măsură prin sporirea conținutului expresiv.

Poezia începe fără nici o urmă de duritate, aproape șovăielnic, ca și cum ar fi fost precedată de reflecții, îndoieli,

[58] Pron.: *ș* și *șt*.

întrebări, iar acum s-ar înălța vocea unui om, care devine înțelept pe măsură ce vorbește. Șovăielnic și cam vag: *„manche freilich ...“* Cine sînt însă acei *„manche“*? Abia prin desfășurarea poeziei aflăm răspunsul. Ne dăm seama de neclaritatea cuvîntului german *manche* abia cînd încercăm să-l traducem în altă limbă. Cuvintele aflate la dispoziție au toate alte corespondente în limba germană, iar alături de aceste sinonime, ca *einige, mehrere, viele* [59], termenul *manche* își afirmă specificitatea tocmai prin caracterul lui nedeterminat. Pentru atributivul *mancher*, limba franceză are un corespondent în *maint;* în mod semnificativ, acesta este unul din cuvintele preferate ale lui Mallarmé. (La singular, alături de *mancher*, folosit ca substantiv, se află *einer*. Acesta din urmă se întîlnește frecvent la Hofmannsthal: *„weinten, wie einer weint“* [60] (în *Erlebnis*); *„ein Weib, das einer liebt“* [61] (în *Weltgeheimnis*). Rilke manifestă și el o predilecție pentru nedeterminatul *einer*. Apar și aici relații cu Mallarmé; pentru stilul unora din poeziile lui este caracteristică forma adjectivală *quelque*, respectiv *quelconque*.) Caracterul deschis al lui *manche* în poezia noastră este cu atît mai expresiv, cu cît termenul este folosit în antiteza *manche — andere* [62] în forma ei nearticulată (nedeterminată), diferită de cea articulată (determinată) *die einen — die anderen* [62].

Această ușoară nedeterminare caracterizează tot ceea ce va spune acest vorbitor. Sinonimele, dintre care al doilea slăbește caracterul limitat al celui dintîi, sînt o trăsătură stilistică specifică. Astfel, imaginea antitetică din prima strofă este estompată de imaginea sinonimă din a doua, în care sînt evocați noi *manche* și noi *andere*. Astfel, alături de „zborul păsărilor“ (I, 4) apar „ținuturile stelelor“ și fac ca și cunoașterea „celorlalți“ să devină mai nedeterminată și mai vastă. Astfel, „reginele“ suprimă singularitatea locului „lîngă sibile“ și în timp ce și mîinile sînt ușoare, întreaga atitudine

---

[59] Cîțiva, mai mulți, mulți (germ.).

[60] Plînseră, cum plînge unul (germ.) — *Unul:* cu înțelesul de „cineva“ sau „omul“.

[61] O femeie, pe care o iubește unul (germ.). — *Unul:* (v nota prec.).

[62] Unii — alții (germ.).

devine ușoară. În strofele III și IV se succed cîte două situații sau procese sinonime. Astfel, se tot estompează mereu ceea ce în primul proces este concret, singular, pătrunzător; menționarea unui al doilea proces atrage atenția asupra unui factor interior comun ambelor fenomene. Astfel, chiar și versul final mai dă o formulare dublă sinonimică existenței propriului eu.

În această direcție acționează diferite mijloace lingvistice. Unul din mijloacele de estompare este omiterea articolului hotărît *(Vogelflug, leichten Hauptes, leichter Hände, Luft, Erde, Niederfallen, Sterne)*.[63] În cadrul vocabularului, cuvîntul *streifen* din versul al doilea este nemaipomenit de expresiv, datorită ușoarei neclarități și aproape gingășiei mișcării, și la fiece pas, tocmai verbele sînt acordate în mod unitar cu o astfel de expresivitate (aproape amintindu-ne de legea mișcării din lumea lui Ofterdingen): *ein Schatten fällt, abtun, weghalten, durcheinander spielen)*. În două asemenea cuvinte se strecoară o reminiscență din Goethe: *verworren* (II, 2; cuvînt foarte frecvent în operele din tinerețe ale lui Hofmannsthal) și *weben* sînt cuvinte preferate de Goethe în tinerețe, pentru a exprima o agitație neclară. Aici, însă, ele sînt întru totul la locul lor, și trebuie chiar să spunem: ele sînt transformate și acordate cu această lume. *Weben*, datorită accentului puternic alăturat, s-a liniștit, în timp ce la Goethe conținutul său expresiv este întotdeauna mai agitat. (Și mai clară încă, și acum aproape supărătoare, este reminiscența goetheană a imaginii din II, 3. În cîntecul Parcelor din *Iphigenie* se spune:

Der fürchte sie doppelt,
Den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
Sind Stühle bereitet
Um goldene Tische.[64]

---

[63] Omiterea articolului hotărît nu este întotdeauna posibilă în limba română.

[64] Acela să se teamă de ele îndoit, / Pe care ele îl înalță cîndva! / Pe stînci și nori / Sînt pregătite scaune / În jurul unor mese de aur. (germ.)

Întrucît tonul celor două poezii este oricum atît de asemănător, o asemenea reminiscență ar fi putut fi eventual evitată.)

Șovăiala vorbitorului, oroarea lui de a numi și de a delimita clar este mai mult decît o particularitate „subiectivă". Încîlceala vieții, toarcerea destinelor, încurcarea în joacă, — toate acestea sînt semnalmente ale lumii, așa cum este ea construită aici. Este în firea ei să nu fie delimitată rigid; reținerea, o ușoară nedeterminare, este modul adecvat de a vorbi despre ea. Acest caracter deschis al vieții, configurat prin stil, este exprimat și conceptual în unele versuri ulterioare: destinele în aparență atît de separate sînt legate între ele, iar ceea ce se petrece într-o infinită depărtare temporală sau spațială mai apasă încă eul aici și acum. Rezultatul pe care îl poate obține din această poezie studierea izolată a conținutului ei de idei, analiza stilistică îl obține din capul locului. Chiar și suspendarea timpului *(Ganz vergessener Völker Müdigkeiten ...)*, atemporalitatea existenței autentice, a fost evocată de către stil: în această lume se mai poate cunoaște zborul păsărilor (autorul schiței în proză se simțea om, și anume om modern, exclus din lumea măreț populată a miturilor); aici mai sînt întru totul prezente și sibilele. În această poezie, tot conținutul este în același timp formă linguistică.

Dar trebuie să rectificăm. Acest om știutor nu exprimă idei. Ci arată, arată lucruri și procese, evocă imagini. El nu spune: unii trăiesc în mizerie, iar alții în fericire și aproape de puterile care guvernează. Ci ne dă imagini, le înșiră una după alta. În primul rînd, toate aceste imagini acționează asupra noastră pur și simplu prin frumusețea lor. Nu există în lumea aceasta nimic urît, meschin, mîrșav. Chiar și imaginile din zona inferioară sînt de o măreție impunătoare. Va fi nevoie și vom mai avea prilejul să interpretăm acest fenomen. Deocamdată, privirea poate constata și la ele o ușoară neclaritate. Nu vedem exact cum stau lucrurile acolo jos, unde bat vîslele, și nu vedem exact nici cum stau lucrurile sus, lîngă timonă: sîntem îndrumați de la început spre zborul păsărilor și spre ținuturile stelelor. Aici, însă, totul este spațial-obiectual. Oboselile unor popoare cu totul

uitate se așază pe pleoape, căderea depărtată nu poate fi ținută departe. Numai în primele trei versuri ale strofei finale, limba devine mai puțin plastică și deci mai cogitativă, iar substantivele aflate aici au un conținut obiectual mai slab decît toate celelalte substantive ale poeziei.

Ușoara neclaritate a imaginilor este un indiciu că rostul lor nu este să fie văzute. Ele nu contează ca imagini oarecum epice ale unei existențe pestrițe. Interpretarea stilistică nu se poate declara mulțumită cu noțiunea de „imagine". Ar trebui să observăm cu mai mare precizie performanțele lingvistice. Atunci am vedea că imaginile nu sînt rigide, ci că în ele are loc o desfășurare de evenimente, oricît de lentă ar fi. Spațiul este de fiecare dată în mișcare. A muri, a locui, a zăcea (cu mădularele greoaie), a sta (cu capul ușor și cu mîinile ușoare) sînt procese, iar verbele (cu sau fără determinative) a cădea, a da jos, a ține departe, a se toarce, a încurca în joacă, sînt, ca semnificație, verbe de mișcare. Evenimentele nu au loc o dată, aici și acum; pluralele (unii, alții, acelea, cestelalte, cei ușori, cei greoi) impun ca procesele să fie luate ca fenomene ale unei existențe multiple. Imaginile sînt gesturi expresive, văzute în mare, ale existenței umane.

Aceste gesturi expresive nu sînt „gesturile teatrale" pe care vrea să le arate „străinul" din poezia *Gesellschaft*. Ele nu sînt nici gesturi expresive, în care se manifestă o stare sufletească sau în general o substanță psihică (astfel de gesturi expresive sînt un semnalment stilistic, de pildă, în *Neue Gedichte* de Rilke). Ele nu vor să fie doar văzute și nici numai simțite, ci recunoscute. Stilului „plastic" al poeziei — dacă nu și conținutului ei — i-ar veni bine de pildă chipul lui Tantal, care, stînd în apă, se întinde după ramurile pline cu poame, în timp ce ramurile se tot retrag mereu în sus. Conținutul de sens al acestei imagini este dat de Alciatus în explicațiile la *Emblemata*, așa încît am putea spune eventual: aceste gesturi expresive sînt, ca manifestări de sens, ca alegorii, un fel de embleme (ca să evităm cuvîntul „simbol", care nu spune nimic). Nu pare lipsit de importanță să atragem din nou atenția asupra ușoarei schimbări care se produce către sfîrșit: în ultimele două versuri, miș-

carea de pînă acolo a imaginilor încremenește și, cu ajutorul a două embleme obiectuale, se pronunță o sentință. Unica frază sentențioasă, în afară de aceasta, și ca atare tot „nemișcată", se aflase la sfîrșitul strofei a treia. Asupra ei vom mai reveni cînd vom vorbi despre alcătuire.

Limba ne mai dă încă două indicații pentru justa înțelegere a sensului conținut. A cunoaște zborul păsărilor și ținuturile stelelor, a zăcea lîngă rădăcinile vieții încîlcite, a sta lîngă sibile, înseamnă a fi aproape de forțele tainice ale existenței. Lumea, așa cum o construiește poezia, este plină de forțe tainice. (Așa e și în alte poezii ale lui Hofmannsthal: în *Sonett der Seele*, zborurile în vîrtej ale păsărilor sînt o „forță cosmică" necunoscută, cu care ne simțim înrudiți.) Acum se lămurește în ce constă măreția și frumusețea imaginilor. Și acum devine de înțeles și rezerva vorbitorului.

Cealaltă indicație o dau iarăși predicatele: a trebui să mori, scaunele sînt puse, a fi legat (în mod necesar, ca de aer și de pămînt), a nu putea da jos, a nu putea ține departe, — pretutindeni formularea linguistică oarecum pasivă exprimă o predeterminare superioară, o eliberare de orice arbitrar și de orice hazard, o ordonare venită de departe. Cînd mai tîrziu este menționată existența ca diriguitoare a destinelor, privirii noastre nu-i mai este accesibil mult mai mult decît ceea ce am receptat pînă atunci în noi, decît ceea ce am trăit ca formă concretă.

Nouă, în ultima strofă, nu este decît afirmația hotărîtă, privitoare la propriul eu; o afirmație hotărîtă și totuși în același timp absconsă. Eul se afirmă și pe sine ca determinat, ca „parte"; dar nu-și spune conținutul determinării. El spune numai că, datorită interconexiunii universale a destinelor, conținutul este mai mult decît sensul conținut al celor două embleme „flacără zveltă" sau „liră îngustă".

În această hotărîre am dat peste o nouă categorie a formării. Dar ea nu acționează abia la sfîrșit. Alături de neclaritate și de reticență, ea participă de la început la alcătuirea acestei lumi. Hotărîrea și încă ceva: în întreaga structură a frazei se trădează prezența unei forțe ordonatoare. Pretutindeni sînt clar înțelese și înfățișate ca atare niște situații închegate. Aici nu simțim aproape nimic din acea tendință

spre independentizarea unor părți de frază izolate, spre slăbirea caracterului de frază, a „punerii", pe care am întîlnit-o atît de des în limba versurilor și îndeosebi în cîntec. Aici situațiile sînt concepute clar și sînt alcătuite regulat din subiect, predicat și (de preferință) complemente circumstanțiale de loc. Forța ordonatoare se trădează și în extinderea uniformă a imaginilor: pînă la ultima strofă, cîte două versuri adăpostesc întotdeauna o situație. Riguros ordonată este însă și succesiunea imaginilor, canavaua poeziei.

În primele două strofe, imaginile stau antitetic față în față (jos — sus; ușor — greoi). Perechile corespunzătoare se mai leagă și prin anafore: unii — alții. Cele două antiteze revin textual în strofa a treia, care acum configurează (respectiv afirmă) legătura dintre sectoare pînă aici atît de distincte. Strofa a patra exprimă experiența acestei legături ca trăiri paralele ale propriului eu. Ultima strofă se îndreaptă de la trăirile eului la existența lui. Se pot deosebi astfel două părți, iar semnul „două puncte" este locul de inflexiune. Prima parte vorbește despre lumea celorlalți, a doua despre cea a eului. În fiecare parte are loc o mișcare conceptuală înspre sfîrșit. Cele două fraze sînt sentințe.

Interpretarea stilistică a putut sesiza astfel diferite categorii. Dacă ar fi să indicăm unitatea atitudinii, am putea spune eventual că atitudinea care determină formarea linguistică este cea a unui știutor, cea a unui om informat cu privire la legile vieții și cu privire la propriul eu. Și totuși se simte o insuficiență. Determinarea forțelor izolate poate că izbutește, dar cuprinderea lor sinoptică pare silită. În fond, ele rămîn încă izolate, felul și necesitatea acțiunii lor conjugate se sustrag încă perceperii, iar unitatea pe care opera o posedă în mod atît de impresionant nu reiese cu aceeași evidență în interpretarea stilistică. Cercetarea stilistică și-a atins desigur limitele. Pare necesar să mai fie împinsă dincolo de ele și este probabil ca de acolo să se poată înțelege și determina mai bine acțiunea conjugată a forțelor și unitaritatea formării. Totodată avem dreptul să sperăm că atunci va deveni accesibilă și forma concretă a poeziei, adică totalitatea procesului liric, ca și sensul acestei totalități.

b. *Mário de Sá-Carneiro: Statuie falsă*

Ca al doilea exemplu cercetăm o poezie a celui mai important simbolist portughez: Mário de Sá-Carneiro. Poezia a fost scrisă în 1913, cu trei ani înainte de sinuciderea poetului, care s-a împuşcat la Paris, la vîrsta de treizeci şi doi de ani.

ESTÁTUA FALSA

Só de ouro falso os meus olhos se douram;
Sou esfinge sem mistério no poente.
A tristeza das coisas que não foram
Na minh' alma desceu veladamente.

Na minha dor quebram-se espadas de ânsia,
Gomos de luz em treva se misturam.
As sombras que eu dimano não perduram,
Como Hontem, para mim, Hoje é distância.

Já não estremeço en face do segredo;
Nada me aloira já, nada me aterra:
A vida corre sobre mim en guerra,
E nem sequer un arrepio de medo!

Sou estrela ébria que perdeu os céus,
Sereia louca que deixou o mar;
Sou templo prestes a ruir sem deus,
Estátua falsa ainda erguida ao ar ... [65]

---

[65] *Statuie falsă* // Numai cu aur calp mi se poleiesc ochii; / Sînt sfinx fără mister la asfinţit. / Tristeţea lucrurilor care n-au fost / Mi-a coborît învăluitor in suflet. // În durerea mea se fring paloşe de anxietate, / Muguri de lumină se amestecă în beznă. / Umbrele pe care le arunc nu durează, / Ca Ieri, pentru mine, Azi este depărtare. // Nu mă mai cutremur în faţa secretului; / Nimic nu mă mai tulbură, nimic nu mă înspăimîntă: / Viaţa fuge peste mine în război, / Şi nici măcar un ficr de teamă! // Sînt stea beată, care şi-a pierdut cerul, / Sirenă nebună care a părăsit marea; / Sînt templu gata să se prăbuşească fără zeu, / Statuie falsă înălţată încă în văzduh ... (port.)

Întrucît poezia nu poate fi accesibilă în forma ei originală decît unui număr restrîns de cititori, ritmul și sunetul ei rămîn neobservate. Numai atîta se poate stabili: că ritmul devine tot mai regulat, aproape rigid. În strofa finală, cezurile se află aproape toate exact la mijlocul versului, iar accentele cad regulat pe silaba a doua și a patra, a opta și a zecea.

Dacă cercetarea formelor linguistice o începem în stratul cuvîntului, găsim material chiar în articol. Este izbitor că afirmațiile privitoare la propria existență sînt date fără articol: sînt sfinx, stea, sirenă, templu, statuie. N-avem decît să introducem articolul ca să resimțim violent deosebirea: sînt templu — sînt un templu. Cu articol, eul devine unul din acele lucruri cunoscute, pe care le numim temple, este clasificabil și are totodată formă fixă. „Ăsta este un bronz", — fraza aceasta indică un anumit obiect; „ăsta este bronz" indică numai substanța, dar nu conține o delimitare spațială, ba chiar o exclude. Eul, care aici vorbește despre sine, nu este așadar unul dintr-o serie de multe la fel, ci se dezvăluie în substanța sa și ca ceva nelimitat, amorf. Atît de amorf, încît nici chiar adjectivele nu caracterizează mai îndeaproape un obiect, ci se contopesc cu substantivul, fac parte din substanță.

Tot fără delimitare mai sînt și *mistério, ânsia, luz, treva, Hontem, Hoje, medo, guerra.* Absența articolului produce un efect asemănător și la plurale: *espadas de ânsia, gomos de luz.* Nu se observă dacă sînt cîteva „exemplare", sau mai multe, sau multe. Obiectualul este perceput în această lume numai ca substanțe unduitoare, repartizate amorf, numai așa există. Și acum recunoaștem cu ușurință că o altă trăsătură stilistică se juxtapune acesteia și că are aceeași capacitate de producție, cu toate că este negativă în sine: absența adjectivelor contribuie la formarea acestei lumi. Nici o substanță nu este individualizată și caracterizată; toate apar ca substanțe pure. N-avem decît să punem un adjectiv lîngă *vida* sau lîngă *céus*, ca să simțim transformarea acestei lumi.

Dar cum este această lume? Ni se vorbește mai întîi despre ochii unui eu, care se poleiesc numai cu aur calp.

Apoi apare tristețea lucrurilor care n-au fost. Iar tristețea *desceu* (a coborît), are ființă, este „concretă", ca și *dor* (durerea), de care se frîng niște paloșe. Mai există apoi ca ființe *Hontem* (Ieri) și *Hoje* (Azi) (indicate ca atare și prin inițialele majuscule), care se preschimbă în spațiu, în *distância*, așa cum se preschimbă totul în contact cu acest eu. Nu ne mai miră aproape defel că „viața" are ființă și fuge. Nu este o lume familiară, cea care se clădește aici. Simțim, mai întîi confuz, că este unitară în sine, iar observarea limbii dă tot mereu peste metafore, care evocă particularitatea acestei lumi. Acele metafore nu sînt un ornament și nu provin din capacitatea de combinare a minții, care pune în relație un ce cunoscut cu un altceva mai mult sau mai puțin depărtat. Metaforele sînt în fond „caracterizante"; ele numesc această lume tocmai așa cum este.

Dacă resimțim *espadas de ânsia* (paloșe de anxietate) ca o ușoară frîngere, fenomenul nu se datorează metaforicii în sine. Dar aici lucrurile sînt brusc văzute prea precis, resimțim *espadas* ca „făcute" de către vorbitor, în timp ce *gomos de luz* (muguri de lumină) vin iarăși întru totul din însăși unduirea lumii.

Această lume nu este însă numai unduire; există o ordine în spațial: există domeniul eului și domeniul non-eului, domeniul a ceea ce se află în afara lui, clar separat de cel dintîi. Vorbitorul însuși știe de opoziție, și anume este o știință dobîndită de mult, așa cum se exprimă ea prin forma afirmativă din primul vers și prin forma sentențioasă *(sou ...)* din al doilea. Și acum urmează, înșirate în tot lungul strofei a doua și a treia, experiențe ale acestei opoziții dintre eu și lumea din afară.

Stilul exprimă însă mai amănunțit esența celor două sfere. În lumea de afară, tot ceea ce este obiectual este plin de afecte: *espadas de ânsia, gomos de luz, Hontem, Hoje, segredo, vida, guerra.* În lumea eului nu răspunde însă nici un sentiment; în strofa a treia ies mereu în evidență negațiile: *não, nada, nem sequer.* Apoi, în lumea de afară totul este plin de dinamism, de chinuitoare forță de viață, de timp; alături de substantivele încărcate cu dinamism apar verbele: *aloira, aterra, corre.* În lumea eului se frînge însă orice

mișcare; aici chiar și succesiunea temporală se transformă în rigiditate spațială. În această sferă domnește nu numai apatia, indiferența, ci și o mare forță paralizantă. Nu există tranziție; stilistic, această situație se mai exprimă și prin absența verbelor tranzitive; singura dată cînd apar *(aloira, aterra)*, subiectul este *nada* (nimic). Între eu și lume nu există decît o relație spațială, deoarece ambele sînt sfere spațiale; expresie stilistică sînt complementele circumstanțiale de loc: *na minha alma, na minha dor, em treva, em face, sobre mim.*

Cercetarea a urmărit pînă aici în principal stratul cuvintelor; trecem acum la sintaxă și la conținutul ei. Aproape fiecare vers din strofele a doua și a treia conține o frază completă, consemnează o stare de lucruri, și anume o experiență. Prezentul ca timp de reprezentare exprimă un caracter de durată al experiențelor, s-ar putea spune: atemporalitatea lor. Fiecare stare de lucruri este dată cu cele mai economice mijloace: subiectul, predicatul și în general un complement circumstanțial de loc, sînt de ajuns. Nu sînt în text inversiuni sau alte mijloace care să încarce cu afecte sau să scoată în evidență anumite părți ale frazei: caracterul de frază, caracterul de punere, acționează fără limitări; contează numai reprezentarea obiectivă a stărilor de lucruri. Pare astfel să se confirme aici ceea ce a reieșit din alte trăsături stilistice și din conținutul ideologic: totala indiferență a vorbitorului, impasibilitatea lui. Dar o frază urmează după alta. Frazele sînt înșiruite și sînt absolut paralel înșiruite. În această înșiruire se exprimă însă un conținut special; faptul că apar mereu astfel de situații antitetice este trăit cu o deosebită intensitate. Vorbitorul nu este defel indiferent, așa cum indică semnificațiile cuvintelor în sine. Și acum trebuie să reluăm și să completăm ceva spus anterior: faptul că vorbitorul și-a putut exprima și configura caracterul lumii de afară, agitația, emoționalitatea, forța vitală, dovedește că nu este insensibil față de aceste însușiri, că ar dori să-și trăiască emoțiile, dar că nu izbutește, pentru că cele două sfere nu se întrepătrund corect și nu cunosc o corectă organizare reciprocă. În înșiruire se exprimă un spasm, un chin (ca și în ritmul care devine tot mai rigid).

Toate acestea se mai intensifică datorită strofei a patra, care înșiruie încă și mai paralel și în care eul se mai interpretează încă o dată pe sine însuși. Această auto-interpretare are loc în patru imagini. Comună în toate patru este separarea de baza firească: steaua fără cer, sirena fără mare, templul fără zeu. După cum, încă de la început, sfinxul era fără mister, vid și rigid. Dar din nou se simte în stil o ușoară frîngere: steaua „beată" *(ébria)*, sirena „nebună" *(louca)* au prea multă mișcare, delirul lor nu se potrivește cu atitudinea din care era văzută și configurată de-a lungul întregii poezii sfera eului. În schimb, interpretările ca templu și statuie, datorită tocmai vidului, rigidității și izolării lor, apar ca interpretări cu adevărat valabile ale acestui eu. Și totodată dezvăluie o nouă fațetă a acestui eu. Pînă aici s-a dovedit că eul nu era organizat pentru temporalitatea lumii: fiecare mișcare a lumii de afară murea în sfera lui, iar succesiunea lui Ieri și Azi încremenea ca spațiu. Acum însă, cînd separarea este trăită cu toată intensitatea în vorbire, se constată integrarea eului într-o temporalitate superioară: *prestes a ruir* (gata să se prăbușească), *ainda erguida* (înălțată încă). Și după cum se dezvăluie un viitor, tot așa se dezvăluie și un trecut: steaua și-a pierdut cerul, sirena a părăsit marea. Rigiditatea sfinxului slăbește întrucîtva, iar eul dobîndește, prin temporalitate, trăsături omenești.

Afirmațiile conținutale despre insensibilitate și atemporalitate nu sînt ultimul cuvînt, cel adevărat; conținutul conceptual nu exprimă substanța deplină a poeziei, după cum nici substanța unui roman sau a unei piese de teatru nu constă în conținutul operei. Abia în stil s-a exprimat substanța cea mai profundă, abia cercetarea lui a putut arăta ce și cum s-a revelat aici. Analiza stilistică, prin faptul că a vizibilizat „aspectul uman" și tortura eului, lasă să se înțeleagă cum s-a ajuns la rostirea poeziei, la discursul unui eu despre raportul cu lumea. Raportul dintre eu și lume este motivul poeziei, în sensul de impuls psihic și în acel sens formal sever, care a fost descris mai sus.

Întreaga poezie este cuprinsă și pătrunsă de acest motiv. Raportul cu lumea este trăit ca tortură, ca îndoielnic, ca problematic și putem spune că motivul este purtător de probleme.

El include în sine problemele temporalității, ale divinului, ale transcendentului. Aici, însă, cercetarea stilistică ajunge din nou la un hotar. Ea a putut să arate cum este lumea, cum este eul, cum este raportul dintre lume și eu, a putut să arate cum trăiește eul vorbitor toate acestea, care este motivul (în dublu înțeles). Dar nu poate să spună ce este de fapt rezultatul vorbirii, ce este această poezie. Ea poate urmări cum se alcătuiește poezia, dar nu poate sesiza unitatea finală a configurării poeziei și semnificația acestei configurări. Problemele sînt tratate în forma „discuției", care își găsește încheierea în răspunsul la întrebarea formulată clar. Aici nu s-a formulat clar nici întrebarea, nici răspunsul: poezia nu este o discuție. Dar atunci ce este? Nu ne putem aștepta să lămurim această chestiune decît abia în capitolul următor.

c. *Mallarmé: Apparition*

În cele ce urmează mai dăm încă un exemplu de cercetare stilistică, dar renunțăm din capul locului la o analiză completă. Îl dăm mai degrabă pentru a mai observa efectul stilistic și al altor cîteva forme linguistice, netratate pînă aici. Și totodată îndeplinim astfel un angajament, pe care ni l-am luat anterior, cînd am studiat „semnalmentele" (cf. p. 205). Poezia lui Mallarmé, din care am citat acolo numai cîteva versuri, sună în întregul ei astfel:

APPARITION

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
— C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.

J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli
Quand, avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées. [66]

Dacă facem abstracție de muzicalitate, se impun, ca particularități stilistice, în primul rînd o neobișnuită plenitudine a obiectualului, apoi plasticitatea și în sfîrșit, după cum am observat anterior, stratificarea temporală a lumii poetice.

Densitatea obiectualității se manifestă, din punctul de vedere linguistic, în puternica preponderență a cuvintelor cu sens deplin, față de celelalte, ca articolul, conjuncția etc. Orice statistică ar putea demonstra fără echivoc acest lucru; analiza stilistică nu are de ce să se ferească de ajutorul statisticilor comparative. Cea mai concludentă din toate

---

[66] *Apariție* // Luna se întrista. Serafimi în lacrimi / Visînd, cu arcușul între degete, în calmul florilor / Vaporoase, scoteau din viole muribunde / Albe hohote de plîns, lunecînd pe azurul corolelor. / Era ziua binecuvîntată a primului tău sărut. / Reveriei mele plăcîndu-i să mă martirizeze / Se îmbăta cu știință cu parfumul de tristețe / Pe care chiar fără părere de rău și fără gust amar îl lasă / Culegerea unui Vis în inima care l-a cules. / Așadar rătăceam, cu ochiul ațintit spre pavajul învechit, / Cînd, cu soare în păr, pe stradă / Și pe seară, mi-ai apărut rîzînd / Și ai crezut că văd zîna cu pălăria de lumină / Care odinioară, peste frumoasele mele somnuri de copil alintat / Trecea, lăsînd întotdeauna din mîinile ei neînchise bine / Să ningă albe buchete de stele parfumate. (fr.). — Traducere în versuri: *Apariție* // Luna pălea mîhnită.. Serafi înlăcrimați / Prin tihna vaporoasă a florilor, armați / Cu arc, scoteau nostalgic din lincede viole / Suspine albe-nvinse de-azurul din corole. / — Era slăvita zi a întîiului sărut. / Visarea mea-ncîntată nespus că m-a durut / Se îmbăta de-aroma unei tristeți, aleasă, / Pe care fără lacrimi sau gust amar o lasă / Un vis bogat în pieptul ce l-a cules uimit. / Umblam, cu ochii țintă-n pavajul adormit, / Cînd cu lumina-n plete, pe stradă,-n ore pale / De-amurg, surîzătoare, mi-ai apărut în cale / Și-am bănuit că-i zîna cu coiful argintat / Care, cîndva, prin somnu-mi de prunc prea alintat / Trecea, lăsînd într-una din mîinile distrate / Să ningă albe roiuri de stele parfumate. (Trad. de Ștefan Augustin Doinaș, în: Stéphane Mallarmé, *Poezii*, Editura UNIVERS, Colecția „Orfeu", ediție bilingvă, București, 1972, p. 33.)

ar fi în cazul nostru o statistică privitoare la substantive, care să facă totodată o separare brută în abstracte și concrete. Să comparăm de pildă substantivele lui Mallarmé cu cele din următoarele versuri ale lui Lamartine:

Triomphe, immortelle nature,
À qui la main pleine de jours
Prête des forces sans mesures,
Des temps qui renaissent toujours!
La mort retrempe ta puissance;
Donne, ravis, rends l'existence
À tout ce qui la puise en toi!
Insecte éclos de ton sourire,
Je nais, je regarde et j'expire:
Marche, et ne pense plus à moi! [67]

În *Apparition* nu se întîlnesc aproape deloc substantive abstracte *(regret, déboire)*; o semnificație ca *songerie* este în lumea aceasta o ființă, care se lasă îmbătată conștient cu parfumuri. Tot așa și visul, după cum arată și inițiala majusculă, devine ființă. Însușirile se condensează în obiectual: *calme, azur, tristesse, clarté*. Cînd însă *sanglots* sînt considerate albe, reiese ceva mai mult: că lumea aceasta nu este numai obiectual plină, ci și senzorial plină. Alăturarea de însușiri olfactive, auditive, vizuale și tactile este tipică pentru ea; sinesteziile sînt o trăsătură stilistică.

Tendința spre concentrare a fost socotită particularitate curentă a stilului lui Mallarmé, particularitate a stilului său personal. Modificările efectuate de către autor, cu prilejul cărora acesta a șters destul de des verbe auxiliare, articole, particule de tot felul, semnificații palide, ne îngăduie să recunoaștem cu claritate acest lucru. Dar faptul că

---

[67] Triumfă, nemuritoare natură, / Căreia mîna plină de zile / Îi împrumută forțe nemăsurate, / Timpuri care renasc mereu! / Moartea îți călește puterea; / Dă, răpește, redă existența / La tot ceea ce o extrage din tine! / Insectă născută din zîmbetul tău, / Mă nasc, privesc și mor: / Pleacă, și nu te mai gîndi la mine! (fr.)

et quand je ferme le livre [68] a devenit *fermé le livre* [69], sau că *j'ai encore vu la mer que j'ai si souvent traversée* [70] a devenit *j'ai vu le large, si souvent traversé* [71], —înseamnă ceva mai mult. Datorită modificărilor, nu numai că obiectualitatea devine mai densă și mai perceptibilă, dar totodată diferitele obiecte devin mai autonome. Închiderea cărții se eliberează de relația cu eul și devine astfel un fenomen de sine stătător.

Această tendință spre autonomizare a obiectualului caracterizează și poezia citată, —firește, într-un sens care urmează a fi imediat limitat. Ritmul și sintaxa contribuie în primele versuri spre a conferi tuturor obiectelor o anumită viață proprie, spre a reprezenta prin ele situații proprii. Totodată se percepe mai mult natura obiectelor, decît forma lor; absența articolului hotărît creează și aici o ușoară estompare *(des séraphins en pleurs, de mourantes violes, de blancs sanglots, laissant ... neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées)*. Estompate ca semnificații sînt și substantivele *le calme* și *l'azur*.

Și totuși, autonomia are anumite limite. Structura frazei rămîne clar perceptibilă în versurile 1 ... 4, ca și în ultimele patru versuri ale poeziei. Lumea nu se descompune în fenomene izolate, care să fie percepute impresionist, ci se înfățișează ca absolut ordonată. Elementele sintactice sînt integrate în mod deslușit într-o frază mare, iar imaginile mici sînt doar părți ale uneia mari, care are un caracter configurativ închegat.

La unitatea tocmai a primei imagini contribuie conținutul psihic unitar, exprimat atît de energic: *pleurs* (după precedentul *attristait*), *mourantes*, *sanglots*, conferă imaginii tonalitatea și trezesc și în semnificații cum sînt *calme*, *glissant*, astfel de armonice; pare chiar că se aud și cîteva sunete noi. Curînd după aceea, tonalitatea unitară este concentrată ca *parfum de tristesse*.

---

[68] Și cînd închid cartea (fr.).
[69] Închisă [fiind] cartea (fr.).
[70] Am văzut iarăși marea, pe care am traversat-o atît de des (fr.).
[71] Am văzut largul, atît de des traversat (fr.).

Primei imagini mari îi urmează numaidecît o a doua; de altfel, întreaga poezie acționează în general ca un covor de imagini, pe care păşim. Între imaginile amănunțite de la început şi de la sfîrşit se află imaginea reveriei *(songerie)* care se îmbată şi imaginea femeii cu soare în păr. Această imagine este evident configurată de la o distanță mai mică, este mai penetrantă, mai puțin formată, este percepută (respectiv: construită) mai „impresionist". Iar efectul este produs în parte de către conformație. În vîrf se află un complement circumstanțial de mod, o impresie optică; strălucirea se mai intensifică datorită fundalului întunecat *(dans la rue et dans le soir)*. Abia după aceea se prezintă purtătorul personal: *tu*. Datorită temporizării, acesta primeşte o mare încărcătură afectivă; în toate celelalte imagini, purtătorul, subiectul frazei, se află în vîrf. Dar particularitatea acestei imagini este creată şi prin timpul verbal special; de altfel, timpurile verbale ni s-au părut de la prima vedere că au o mare forță constitutivă în această lume poetică.

Prima parte ne este prezentată în preteritul distanțelor, care exprimă o stare. În partea a doua pare să înceapă un proces: în *enivrer*, prefixul exprimă aspectul incoativ. Dar procesul nu continuă, ci este acoperit numaidecît de constatarea unei experiențe constante, care este dată la prezent (*laisse;* dar şi în *aimant* se ascunde constanță). A devenit vizibilă o bucată de ordine permanentă a acestei lumi, de relație permanentă între inimă şi vis. De aici încolo, starea finală a „procesului" apare ca o simplă evidență: *j'errais donc*. Aici năvăleşte acum ceva de moment: perfectul compus creează de două ori insistența şi actualizarea. Dar această imagine lunecă într-o alta, situată mai în urmă şi din nou stabilă: zîna din visele copilăriei.

În lunecarea menționată se manifestă structura acestei lumi poetice. Există desigur ceva subit, năvalnic care era anunțat încă din titlu. Dar nu produce nici un vîrtej care să ne tîrască după el. Este mai degrabă acoperit de o imagine stabilă, ordonată, cu valabilitate permanentă.

Astfel se dezvăluie o nouă trăsătură stilistică: lumea aceasta care a fost clădită în patru straturi diferențiate

temporal, în patru imagini, este plină de relații. Ele sînt mai vizibile decît oriunde între „apariție" și copilărie : *tu* trimite la zînă, după cum *soleil aux cheveux* trimite la *chapeau de clarté*. Dar și cele două imagini mari care încadrează ansamblul sînt pline de relații: *doigts* corespunde cu *mains*, *fleurs* și *corolles* cu *bouquets*, *blancs sanglots* cu *neiger de blancs bouquets*, *fleurs vaporeuses* cu *étoiles parfumées;* mai ales corespund centrele imaginilor, care sînt întotdeauna personaje: *séraphins*, *fée*, *tu*. (Chiar și *songerie* ca purtătoare a imaginii a doua este „personaj".)

Alcătuirea poeziei (cele două imagini mari, și anume la fel de mari, ca încadrare, lunecarea din imaginea *tu* în imaginea *fée*) exprimă superordonarea acestor două imagini permanente peste cele două mai fugare. Fiind trăite ca vis, respectiv în vis, iese în evidență o stratificare a lumii, cu care prilej sferei visului pare să-i revină un caracter existențial superior.

Cercetarea stilistică nu trebuie să se lase stingherită de probleme de gust; se prea poate să existe cititori, cărora prospețimea și cordialitatea realității „inferioare" a impresiilor le place mai mult decît cea „superioară", atît de sentimentală. Unii au încercat să scuze rimele finale „artificiale", ca fiind împrumutate din *Chants du crépuscule (X)* de Victor Hugo. Dar ele nu sînt pur și simplu prezente, ci sînt foarte ferm întrețesute în context *(parfumées, parfum de tristesse, vaporeuses)*. Aceste rime nu constituie o frîngere stilistică. Se dovedește mai degrabă că *tristesse* este intensă la început și că este învinsă prin „apariție" și prin imaginea acoperitoare a zînei. În poezie are loc tocmai transformarea unei imagini primare într-o imagine care, deși punct cu punct asemănătoare cu cea dintîi, ca întreg este totuși o altă imagine primară, — o transformare sub trăirea unei impresii. Cercetarea stilistică își atinge astfel din nou hotarul; poate spune ce se petrece în poezie, dar nu ce este poezia ca realizare a transformării, ca această configurare.

Pe plan stilistic, poezia mai ridică vreo cîteva probleme. Așa, de pildă, ar mai fi de lărgit cercetarea aspectului plastic. Imaginile care încadrează sînt extraordinar de consis-

tente şi de închegate. Dacă am extinde cercetarea la celelalte opere ale autorului, am ajunge de aici la înţelegerea „simbolismului" lui Mallarmé în etapa sa timpurie.

Sintaxa ne-a dus la problema esenţei eului vorbitor. O stratificare s-a întrezărit şi aici: excitabilitatea faţă de impresii şi chiar faţă de „imaginile primare", şi totodată o disciplină, o forţă formativă şi o luciditate a spiritului, care reprimă excitabilitatea şi poate da formă finită ordonărilor. Juxtapunerea este exprimată chiar şi prin semnificaţii: *s'enivrait savamment*. În orice caz, aici domneşte, ca determinantă a stilului şi a percepţiei, o coordonare între om şi lume, care era caracteristică şi în poezia lui Hofmannsthal. Din izolarea şi alienarea eului, care determina stilul din *Estátua falsa*, nici o urmă. Nu este locul aici să comparăm cele trei poezii. Este însă evident că aportul lor, de pildă la o lucrare istorico-problematică despre „Eul şi lumea", chiar dacă ar cuprinde numai „simbolismul", ar fi foarte diferit. Dar contribuţia pe care poezia noastră şi în general opera lui Mallarmé poate s-o aducă la problema visului a fost expusă în excelenta carte a lui Albert Béguin: *L'âme romantique et le rêve*.

Apparition a fost tradusă în multe limbi, iar în unele chiar de mai multe ori. (În cartea lui K. Wais se găsesc indicaţii precise în această chestiune.) Ar merita osteneala de a compara din punctul de vedere stilistic toate aceste versiuni. Ne mulţumim să dăm aici o simplă reproducere a traducerii efectuate de către Stefan George. Cînd am vorbit despre poezia lui Mallarmé, n-am ţinut seama de sunet şi de ritm: modificările sînt tocmai aici mai evidente ca oriunde. Dar ele pot fi observate oricum, cu toate că traducerea urmăreşte să fie cît mai fidelă, — în aşa măsură, încît versurile 8 şi 9 nu devin inteligibile decît cu ajutorul originalului.

ERSCHEINUNG

Der mond war in trauer und weinende engel im traum.
Den bogen in ihren händen im blumigen raum.
Im hauchenden, liessen aus den sterbenden saiten

Wie weisse seufzer auf azurne kelche gleiten.
Es war deines ersten kusses gesegneter tag.
Mein schwärmen quälte mich mit geisselnden schlag
Und tauchte mich weise unter im dufte der trauer
Der ohne nachgeschmack lässt und ohne bedauern
Das pflücken eines traums fürs herz das ihn pflückt.
Ich irrte das auge aufs alternde pflaster entrückt —
Da kamst du mit der sonne im haar auf den wegen
Und in dem abend auf einmal mir lächelnd entgegen.
Ich glaubte, ich sähe die fee im strahlenhut
Die einst überm schlaf des verwöhnten kindes geruht
Mit halbverschlossenen händen vorübergleiten
Draus weisse sträusse von duftenden sternen schneiten. [72]

3. Considerații metodologice

Retrospecția analizelor efectuate mai sus permite cîteva constatări metodologice.

Stratul sonorității și cel al ritmului, ce-i drept, au mai putut fi studiate separat, ținînd seama de trăsăturile stilistice. Dar de îndată ce ne-am îndreptat cercetarea spre formele linguistice propriu-zise, împărțirea sistematică strictă în straturi (al cuvintelor, al grupelor de cuvinte, al sintaxei) n-a mai putut fi păstrată. Interpretarea unei trăsături stilistice duce la o categorie, a cărei forță formativă se poate

---

[72] *Apariție* // Luna era în doliu și îngeri plîngeau în vis; / Cu arcușul în mîini în încăperea înfloratã, / În cea înmiresmată, lăsau din strunele muribunde / Să lunece ca niște suspine albe pe corole de azur. / Era ziua binecuvîntată a primului tău sărut. / Reveria mea m-a chinuit cu bătaie de bici / Și m-a cufundat cu înțelepciune în mireasma doliului, / Pe care fără gust amar îl lasă și fără părere de rău / Culesul unui vis inimii care îl culege. / Am rătăcit, cu ochiul ațintit spre pavajul care îmbătrînea — / Atunci mi-ai venit tu înainte cu soarele în păr pe drum / Și seara, deodată, zîmbind. / Am crezut că văd zîna cu pălăria de raze, / Care odinioară zăbovea peste somnul copilului alintat, / Trecînd cu mîinile pe jumătate închise, / Din care ningeau buchete albe de stele parfumate. (germ.)

repercuta și în fenomene ale celorlalte straturi. Cele mai variate forme linguistice depind uneori de o categorie, după cum, pe de altă parte, o trăsătură stilistică poate purta mai multe categorii.

Este neapărat necesar ca mai întîi să învățăm a vedea și a simți ce sînt formele linguistice și ce poate fi un purtător de expresii linguistice. În acest sens, enumerările din capitolul IV sînt o premisă indispensabilă. Dar cercetarea stilistică nu poate proceda aplicînd asupra operei tabelele formelor menționate acolo (chiar dacă ar fi mai complete), pentru a-și procura pe această cale materialul. Dacă ar proceda așa, ar obține în permanență numai părți fărîmițate, din care viața a evadat și care nu s-ar mai putea reasambla niciodată în unitatea de stil. Sîntem aproape nevoiți să spunem: nu există un drum direct care să ducă de la acele vederi sinoptice asupra formelor la cercetarea stilistică a unei opere. Este necesar un salt, un început întru totul nou, făcut cu cea mai mare imparțialitate cu putință.

Dacă vrem să cercetăm stilul unei opere trebuie să lăsăm mai întîi ca opera să-și producă efectul pe deplin și profund asupra noastră, fără nici un gînd ascuns cu privire la trăsăturile stilistice și la forme. Cu prilejul unei a doua lecturi putem avea apoi în vedere trăsăturile stilistice, sau mai bine zis: trebuie să le lăsăm pe ele să ni se adreseze. Vor fi mai multe; munca poate începe cu una din ele și putem avea toată încrederea că odată cu interpretarea ei stilistică se va găsi o categorie care să ducă cercetarea mai departe, ca o baghetă magică. O cercetare stilistică nu este o demonstrație matematică; pentru a putea începe, are nevoie de fler și de intuiție, și are nevoie de ambele pentru a putea continua. Ea nu urcă în permanență de la mic și simplu la straturi superioare, și uneori intuim o categorie înainte de a-i recunoaște exprimarea linguistică. În timpul lucrului, unele lucruri stabilite la început se vor putea sesiza mai precis sau se vor deplasa.

Continua trecere încolo și înapoi corespunde naturii sarcinii propuse. Pentru că cercetarea stilistică nu urmărește să observe numai ce anume își creează expresie, ci

totodată şi cum îşi creează expresie: ea vrea să afle ce este în stare să realizeze limba şi cum realizează.

Posibilităţile de a greşi, care rezidă în caracterul intuitiv al cercetării stilistice, nu pot fi eliminate, respectiv reduse, decît printr-o maximă prudenţă şi probitate în timpul lucrului. În primul rînd este necesar să nu se formuleze prea repede „unitatea de stil" şi, pe baza ei, să se deprecieze sau să se treacă sub tăcere unele trăsături stilistice sau categorii care nu se potrivesc cu acea formulare.

Oricine efectuează o cercetare stilistică are prilejul să constate că, în timpul lucrului, este cuprins de veneraţie şi entuziasm, cînd i se dezvăluie la fiecare pas noi taine ale limbii, cînd capacitatea creatoare a limbii se dovedeşte tot mai impresionantă, cînd conlucrarea, în stil şi pentru stil, a diferitelor forme linguistice iese tot mai limpede în evidenţă. Acest entuziasm şi această dăruire totală operei nu trebuie însă să facă să se piardă posibilitatea de distanţare şi acea fermitate a privirii, care îngăduie sesizarea greşelilor de stil. O „sfîntă ingenuitate" este cea mai nimerită atitudine pentru această muncă şi pentru obiectele ei.

Capitolul X

STRUCTURA GENULUI

1. Problema

În prima parte, unde am studiat noțiunile ANALITICE fundamentale, am izolat și am explicat separat anumite fenomene ale operei literare. Am făcut aceasta, fiind deplin conștienți că un astfel de procedeu nu poate fi decît provizoriu, deoarece nu este conform cu natura lucrurilor. În opera de artă, dacă este vie, nu există o izolare a diferitelor ei părți componente: toate formele trimit în permanență spre ceva de dincolo de ele însele și acționează în permanență împreună. Chiar și noțiunile fundamentale SINTETICE, despre care am vorbit în partea a doua, au fost doar unități provizorii, care s-au dezvăluit cercetării. Fiecare dintre aceste straturi, de asemenea, au trimis spre ceva de dincolo de ele însele; mai cu seamă s-a dovedit, din punctul de vedere al stilului, cît de intimă este conlucrarea tuturor forțelor, care participă la alcătuirea operei de artă literare.

Dar cercetarea a găsit în aproape toate capitolele factori determinanți, a căror sursă ultimă a rămas încă neidentificabilă. Astfel, chiar de la bun început, unele motive au trădat o calitate deosebită; cîteva dintre ele țineau de basm, altele de teatru etc. Tot mereu ieșeau la iveală denumiri ca: romanul, nuvela, cîntecul și altele, — denumiri pentru plăsmuiri determinate de o lege formativă unitară, imanentă. Se nasc astfel diferite întrebări, la care capitolul de față trebuie să răspundă, de pildă: ce anume spunem cînd desemnăm o operă literară ca nuvelă, cîntec etc.? cum se manifestă această calitate de a fi cîntec sau nuvelă și cum se comportă față de ea fenomenele analizate pînă acum, ca alcătuirea, ritmul, conținutul, stilul? ce plăsmuiri de acest fel există și cum se poate înțelege existența lor?

Unor astfel de plăsmuiri, ca nuvela, cîntecul etc., li se dă, potrivit tradiției, denumirea de GENURI. Dar această denumire dă imediat naștere la dificultăți. Căci ceea ce primește, potrivit tradiției, denumirea de „gen" este cu totul eterogen. Găsim de pildă enumerarea: roman, roman epistolar, roman dialogat, roman picaresc, roman istoric; odă, elegie, sonet, alboradă; mister, vodevil, tragedie, comedie, tragedie grecească, melodramă; se mai vorbește apoi despre genul descriptiv, genul didactic, genul epistolar etc. etc. Toate aceste denumiri sînt denumirile unor grupe, dar ne dăm seama de la prima vedere că principiile formării grupelor sînt de natură complet diferită. Ba sînt exterior-formale și ca atare și-au avut locul în unele capitole anterioare (sonetul, forma epistolară etc.), ba sînt de natură conținutală, așa încît caracterul de gen astfel sesizat nu cuprinde nimic nou și specific. Cele spuse sînt valabile și în cazurile în care formarea grupelor a fost determinată de noțiuni de epocă. Această golire a noțiunii genului, care nu mai înseamnă nimic specific, ci păstrează numai sensul de „grupă", constituie antiteza extremă a acelei atitudini dogmatice a poeticilor mai vechi, care stabileau pentru un anumit număr de genuri reguli fixe, după care să se orienteze autorii și criticii. O astfel de poziție normativă se bizuia pe credința că genurile sînt forme voite de „natură" și că grecii realizaseră aceste forme, dînd astfel modele valabile pentru eternitate. Acestei credințe i-a dat expresie, de pildă, Pope:

Learn hence for ancient rules a just esteem;
To copy Nature is to copy them. [1]

În Franța, „ultimul clasic", André Chénier, a mai spus:

La nature dicta vingt genres opposés
D'un fil léger entre eux chez les Grecs divisés;

---

[1] Învață deci să apreciezi just regulile antice; / A copia Natura înseamnă a le copia pe ele. (engl.)

Nul genre, s'écartant de ses bornes prescrites,
N'aurait osé d'un autre envahir les limites. [2]

Dar credința că grecii ar fi îndeplinit poruncile naturii a supraviețuit „clasicismului". Astfel, A. W. Schlegel, în *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, a spus: *„Wenn wir aber jene drei Gattungen* (se referă aici la cel liric, cel epic și cel dramatic, din care derivă toate „subspeciile") *in ihrer Reinheit auffassen wollen, so gehen wir auf die Gestalt zurück, worin sie sich bei den Griechen zeigen. Die Theorie lässt sich auf die Geschichte der griechischen Poesie am bequemsten anwenden: denn die letztere ist, sozusagen, systematisch; sie bietet für jeden unabhängig von der Erfahrung abgeleiteten Begriff die entsprechenden Beispiele am urkundlichsten dar."* [3]

În secolul al XIX-lea n-au lipsit gînditorii, care, cu o erudiție și cu o cunoaștere a literaturii universale pur și simplu vrednice de invidiat, au dezvoltat și înfățișat genurile ca sistem. Cele două performanțe majore în acest domeniu sînt fără doar și poate *Ästhetik* de Hegel și *Ästhetik* de F. Th. Vischer. Li s-ar putea alătura multe nume: în Anglia de pildă Matthew Arnold, iar în Franța F. Brunetière, în a cărui teorie a genurilor este vorba despre o filosofie a istoriei genurilor fundamentată biologic. Dar toți acești gînditori au avut o influență redusă asupra activității de specialitate a istoriografilor literari. Căci aceasta s-a limitat, — pe o poziție pozitivisto-filologică sau descriptiv-comprehensivă, — la tratarea istorico-individualului, cu care prilej o concepție mai profundă despre genuri n-ar putea ajuta cu nimic, ci mai degrabă ar putea încurca. Așa s-a ajuns în cele din urmă la acea golire a noțiunii „gen".

[2] Natura a dictat douăzeci de genuri opuse, / Împărțite între ele la greci printr-un fir subțire; / Nici un gen, abătîndu-se de la limitele sale prescrise, / N-ar fi îndrăznit să cotropească hotarele altuia. (fr.)

[3] Dacă însă vrem să sesizăm acele trei genuri în puritatea lor, atunci să ne întoarcem la forma în care se prezintă ele la greci. Teoria se poate aplica în chipul cel mai comod la istoria poeziei grecești: căci aceasta este, ca să zicem așa, sistematică; fiecărei noțiuni deduse independent din experiență, ea îi oferă exemplele corespunzătoare în modul cel mai documentat. (germ.)

Cel mai aprig susținător al deșertăciunii împărțirii în genuri a fost Benedetto Croce. Karl Vossler și școala lui au manifestat și ei o neîncredere vădită. Determinant a fost nu numai vidul denumirilor tradiționale: pentru cercetătorii menționați și pentru mulți alții, fiecare operă literară este de o singularitate atît de esențială, iar poeticul este atît de unitar în el însuși, încît orice încadrare în grupe nu se poate sprijini pentru ei decît pe factori exteriori.

Dar tocmai negarea aprigă a lui Croce a avut un efect pozitiv. De cîteva decenii încoace, problema genurilor, — această problemă, veche de milenii și, putem spune, cea mai veche problemă a științei literaturii, — a ajuns în centrul interesului științific. *Le 3e Congrès International d'histoire littéraire* [4], care a avut loc în anul 1939 la Lyon, a fost dedicat exclusiv problemei genurilor literare. Comunicările ținute acolo au prezentat bineînțeles o abundență de concepții disparate aproape amețitoare, și se poate chiar constata că unii cercetători, care au adus poate contribuții din cele mai esențiale la problema genurilor, nici n-au fost prezenți la congres. Așa încît, datorită situației cercetării, observațiile ce urmează sînt o introducere la o manieră, absolut determinată, de a întreba, de a gîndi și de a lucra, care i se pare autorului cea mai promițătoare pentru problema de față.

2. Lirica — epica — teatrul și liric — epic — dramatic

Scurta trecere în revistă a istoriei problemei genurilor a demonstrat că termenul „gen" este folosit în sensuri diferite. El se referă în primul rînd la două ordine de mărime, clar distincte. Pe de o parte, desemnează cele trei fenomene mari: LIRICA, EPICA, TEATRUL. Pe de alta, desemnează anumite fenomene ca imnul, cîntecul, epopeea, romanul, tragedia, comedia etc., care deci par să-și aibă sediul înlăuntrul acelor trei plane.

---

[4] Al 3-lea Congres Internațional de istorie literară (fr.).

De obicei, chestiunea dacă o operă ține de lirică, de epică sau de teatru nu dă loc la îndoieli. Apartenența este condiționată de forma în care se prezintă opera de artă. Atunci cînd ni se povestește ceva este vorba de epică, atunci cînd niște oameni costumați joacă o acțiune pe o scenă este vorba de teatru, iar atunci cînd un „eu" resimte o stare și și-o exprimă este vorba de lirică.

În această privință, titlurile aberante *(Divina Commedia, Comédie humaine, A Winter's Tale)* nu ne pot induce în eroare, după cum nici observația că în cadrul operelor există uneori părți care țin de alt gen: dacă în unele romane și piese de teatru găsim cîntece, dacă într-o piesă de teatru un mesager povestește ceva etc.

Această noțiune a genului după forma exterioară de prezentare n-are de ce să ne preocupe aici. Căci ceea ce determină ea la o operă a fost expus în unele capitole anterioare, mai ales în cel despre modurile de prezentare. Dar denumirile genurilor (lirica, epica, teatrul) mai sînt folosite, evident, și într-un alt sens.

Citim o povestire și uităm cu totul că ni se povestește ceva, sîntem captivați într-un mod și participăm la trăire într-un mod, pe care îl cunoaștem din teatru: și resimțim și desemnăm povestirea ca dramatică. Sau, pe de altă parte, resimțim o piesă de teatru ca nedramatică, poate ca epică, în ciuda formei exterioare de prezentare. Așa se petrec lucrurile adeseori la dramatizarea unui roman. Dar și în afara literaturii vorbim despre liric, epic, dramatic, chiar dacă nu avem intenția de a ne exprima metaforic. Resimțim o ceartă de pe stradă ca dramatică, avem convingerea că un cunoscut a trăit un roman, iar în *Intermezzi* de Brahms ne impresionează calitatea lirică.

Există diferite atitudini de bază, care se denumesc cu aceste cuvinte. *„Die Begriffe lyrisch, episch, dramatisch sind literaturwissentschaftliche Namen für fundamentale Möglichkeiten des menschilichen Daseins überhaupt"* [5], spune E. Staiger în lucrarea sa *Grundbegriffe der Poetik*, în care a

[5] Noțiunile „liric, epic, dramatic" sînt denumiri ale științei literaturii pentru unele posibilități fundamentale ale existenței umane în general (germ.).

lămurit tocmai aceste fenomene. Socotim că este important să subliniem că de partea obiectualului, care pare să întrupeze atitudinile de bază, este vorba de o stare de formare dinspre interior, iar nu de forme în sensul de structuri închegate. N-am nevoie să fiu de față la începutul și la sfîrșitul acelei gîlcevi de pe stradă, ca s-o percep totuși ca dramatică, iar pentru ca să mă simt într-o dispoziție sufletească lirică sînt de ajuns cîteva măsuri dintr-un *Intermezzo*. (Unii critici din secolul al XVIII-lea susțineau că, după un vers extras, pot indica genul căruia îi aparține opera.) Terminologia științifică ar trebui să se ia după limba vie: căci aceasta obișnuiește să desemneze tot ceea ce este în legătură cu genul, în acest sens interior, prin adjectivele LIRIC, EPIC, DRAMATIC, în timp ce desemnarea pe baza formei de prezentare se face de obicei cu ajutorul substantivelor LIRICĂ, EPICĂ, TEATRU. De altfel, unii cercetători, urmînd uzanța limbajului lui Goethe, au ținut să desemneze liricul, epicul, dramaticul, nu ca genuri, ci ca FORME NATURALE ale poeziei. Acest procedeu, susținut îndeosebi de Karl Viëtor și care înlătură o parte din confuziile predominante, pare întru totul îndreptățit.

Tripartiția „liric, epic, dramatic" este azi un bun comun al modului de gîndire științific; DIDACTICUL este apoi delimitat de obicei ca gen separat, care, ca literatură cu o anumită finalitate și care deci nu mai este autonomă, își are sediul în afara literaturii propriu-zise. Ar putea surprinde faptul că această tripartiție și mai ales noțiunea de liric, în sensul ei cuprinzător, nu s-a impus decît relativ tîrziu. Irene Behrens a arătat că abia la 1700 s-a încetățenit în Italia, apoi în secolul al XVIII-lea în Germania, iar de aici a pătruns în Franța. În Antichitate, denumirea de LIRICI a fost rezervată maeștrilor noi Alcman, Alceu, Safo, Pindar etc. și a fost extinsă cel mult la poeții care au urmat măsura și tonul acelor maeștri. Astăzi nu se mai poate observa decît în terminologia franceză o anumită ezitare. Dacă de pildă Van Tieghem, într-un studiu despre *La question des genres littéraires* [6] (Helicon, I), spune: „... *il existe une différence,*

[6] Chestiunea genurilor literare (fr.).

non de dignité, sans doute, mais d'espèce, entre l'ode et la chanson, résultat, d'abord, d'une différence d'aptitudes: tout bon chansonnier n'est pas bon poète lyrique, et réciproquement ..." [7], cuvîntul *lyrique* este folosit aici într-un sens izbitor de restrîns. De obicei, tocmai cîntecul este considerat a fi cea mai esențială revelație a liricului (de pildă de către E. Staiger). Dar și din Franța se pot cita destule voci, care se adaptează întru totul terminologiei predominante în alte țări.

Tripartiția pare să fie atît de sigură și de realistă, încît s-au tot făcut mereu încercări de a o înțelege din profunzimi mai mari ca fiind necesară, situație la care caracterul ei supraliterar îi dă tot dreptul. Hegel și Vischer au derivat-o ca teză—antiteză—sinteză din subiect—obiect—relație (subiectiv: lirica; obiectiv: epica; subiectiv—obiectiv: teatrul). Alții au făcut același lucru pornind de la trei tipuri de concepție asupra lumii, sau de la trei forme de trăire psihologice (a vasomotoricului, a imaginativului, a motoricului), sau de la cele trei capacități psihice (afectivul, gîndirea, voința), sau de la trei tipuri antropologice etc. Și dacă încă Jean Paul indicase o fundamentare cu ajutorul unei concepții temporale: „*Das Epos stellt die Begebenheit, die sich aus der Vergangenheit entwickelt, das Drama die Handlung, welche sich für und gegen die Zukunft ausdehnt, die Lyrik die Empfindung dar, welche sich in die Gegenwart einschliesst*" [8] (§ 75 din *Vorschule der Ästhetik*), această idee, apreciată și de către Vischer, a fost adîncită în prezent de către Emil Staiger. (Grillparzer, rezumînd, a încercat să interpreteze genurile liric, epic și dramatic, pornind de la concepția spațială, ca „feluri de a vedea lucrurile": ca perspectivă, ca panoramă, ca vedere. Această scînteiere de spirit, bineînțeles, nu prea pare capabilă să lămurească problema.)

---

[7] ... există o deosebire, nu de demnitate, fără îndoială, dar de specie, între odă și cîntec, rezultat, în primul rînd, al unei deosebiri de aptitudini: nu orice bun autor de cîntece este bun poet liric, și vice-versa ... (fr.)

[8] Epopeea reprezintă evenimentul care se dezvoltă din trecut, teatrul acțiunea care se extinde pentru și spre viitor, lirica sentimentul care se include în prezent (germ.).

Staiger, de altfel, mai include și alt aspect. El consideră, pe bună dreptate, ca întărire faptul că triada „liric—epic—dramatic" se poate lega nemijlocit de rezultatele obținute de filosofia modernă a limbii. În *Grundbegriffe der Poetik*, Staiger se sprijină pe lucrarea lui Ernst Cassirer *Philosophie der symbolischen Formen, I: Die Sprache* (Berlin, 1923). Cassirer menționează ca trepte ale limbii faza expresiei senzoriale, faza expresiei intuitive și limba ca expresie a gîndirii noționale. Aproape în același timp, H. Junker (în *Festschrift für Streitberg*, 1924) și folosind tot cercetările filosofico-lingvistice, a determinat cele trei funcții ale limbii, pe care le-a denumit: MANIFESTARE; INCITARE sau DECLANȘARE; COMUNICARE sau EXPUNERE. Junker a dat următoarea schemă:

Funcția	Direcția	Persoana	Sfera de trăire	Grupele
manifestarea	expresivă	eu	emoțională	dispoziția sufletească, sentimentul
declanșarea	impresivă	tu	intențională	porunca, dorința, întrebarea, îndoiala, tendința
expunerea	factivă (demonstrativă)	el, ea, se	rațională	reprezentarea, gîndirea

În această tabelă sînt implicit incluse (în mod ca și tacit) liricul, epicul, dramaticul, care astfel, pe baza limbii însăși, își au obîrșia în tripla ei capacitate funcțională. (Cf. în această problemă și: Br. Snell, *Der Aufbau der Sprache*, 1952.)

O exclamație în care se manifestă durerea, bucuria extremă, tînguirea, reprezintă așadar fenomenul primar al liricului (pe plan linguistic): în interjecția „ah!" își are, ca să spunem așa, rădăcinile toată lirica. În mod analog, într-un

apel declanşator putem vedea celula embrionară a dramaticului, iar în gestul arătător al lui „iată!" *(voilà!, ihe ahí!, da!, eis!)* celula embrionară a epicului.

Dar drumul care duce de la fenomenele primare la creaţiile literare lirice, epice şi dramatice nu este rectiliniu. La trecerea de la interjecţie la vorbirea articulată din fraze se vădeşte că în limbă sînt întotdeauna vii şi prezente toate trei funcţiunile. Chiar şi în fraza alcătuită dintr-un singur cuvînt „Foc!" se află manifestarea (de pildă a spaimei), expunerea (arde) şi declanşarea (ajutaţi la stins). Se dovedeşte astfel că, spre deosebire de clasificarea univocă şi cu limite precise după modul de prezentare, fenomenele arătate aici, ale liricului, epicului şi dramaticului, nu se exclud reciproc. Încă şi mai important este faptul că la intrarea în domeniul literaturii păşim pe un teren specific, accesibil numai printr-un salt. Limba literară este eliberată de subordonarea faţă de o anumită finalitate şi de referirea la „realitate" a limbii cotidiene. Obiectualitatea evocată de ea are un fel de a fi specific, iar limba cunoaşte structuri speciale. Astfel, toate noţiunile aflate pe tabela lui Junker suferă o mutaţie.

Aşadar, poemul liric nu mai este manifestarea acestui om anumit, în această clipă anumită şi în această situaţie anumită, iar cine îl citeşte ca pe o astfel de manifestare biografică a autorului lui îi trece cu vederea tocmai esenţa. De aceea şi toate fundamentările liricului, epicului şi dramaticului derivate din noţiuni ca subiect—obiect sau şi din cea de „existenţă" întîmpină dificultăţi (fapt dovedit de pildă de construcţiile auxiliare pe care Vischer, resimţind puternic dificultăţile, se vede nevoit să le menţioneze în *Ästhetik*); căci nici una din aceste noţiuni nu mai lucrează corect în domeniul literaturii.

Recent a fost atacată chiar caracterizarea liricii ca SUBIECTIVĂ. Nu fără temei, căci noţiunea „subiectiv" mai îndreaptă încă atenţia asupra subiectului, poate asupra subiectului real al vorbitorului, care nici nu ţine ca atare nicicum de opera lirică. Şi, în sfîrşit, acea noţiune întunecă faptul că nici în lirică nu lipseşte obiectivitatea, — fie şi numai pentru că poezia trebuie să creeze situaţia din care

vine manifestarea. Dar obiectivitatea, în liric, nu este o simplă bază pentru manifestarea subiectivă. Ea nu rămîne opusă în mod rigid acesteia: în liric, lumea și eul se contopesc, se întrepătrund, în starea de excitație a unei dispoziții sufletești și anume în cea care de fapt se auto-exprimă. Psihicul impregnează obiectivitatea, iar aceasta se interiorizează. INTERIORIZAREA a tot ceea ce este obiectiv în această excitație momentană este esența liricului. Esența liricului explică acea imprecizie a contururilor, acea relaxare a „situațiilor de fapt" și labilitatea frazelor, și pe de altă parte marea eficacitate a versului, sunetului și ritmului, care caracterizează orice limbaj liric, spre deosebire de cel epic și de cel dramatic. Realizarea interiorizării în excitație constituie procesul liric.

Un mic exemplu poate ajuta la perceperea esenței liricului. Nu ne vine greu să ne închipuim o situație cotidiană concretă, în care cineva îi spune altcuiva (sau sieși): „Urma alege". Într-adevăr, această frază nu conține nimic liric. Este o frază din cele pe care le spunem și le auzim de sute de ori, în care se exprimă ca adevăr o concluzie trasă dintr-o experiență: deci un AFORISM. Să-l comparăm acum cu următorul crîmpei de limbă:

EPIGRAM

RESPICE FINEM

My soul, sit thou a patient looker-on;
Judge not the play before the play is done:
Her plot hath many changes; every day
Speaks a new scene; the last act crowns the play. [9]

(Francis Quarles)

Nici un cititor nu se va mira dacă va găsi aceste versuri într-o culegere de poezii lirice: ele sînt la locul lor acolo. Și asta, desigur, nu numai pentru că este vorba de versuri

[9] EPIGRAMĂ / *Respice finem* / Suflete, stai jos și fii spectator răbdător; / Nu judeca piesa pînă ce nu s-a terminat: / Conflictul ei are multe schimbări; în fiecare zi / Vorbește o nouă scenă; ultimul act încununează piesa. (engl.)

rimate. Versuri rimate există și în afara liricului, există chiar ca proverbe, cel mai curent mod de manifestare a sentinței. Prin faptul că sînt rimate, versurile respective n-au încetat cîtuși de puțin de a fi sentință. Căci și ele exprimă un adevăr ca rezultat al unei experiențe, și ele prezintă caracterul pregnant, constatator și ferm, care caracterizează sentința. Căci și ele sînt lirice. Nu pentru că sînt pline de obiectualitate, iar proverbul corespunzător este „abstract". Am fi putut alege altul: „Nu spune hop pînă n-ai sărit", — și iar am avea obiectualitate. Este chiar o însușire specifică a celor mai multe proverbe că vizibilizează sectorul obiectual, în care are loc experiența („Cu o rîndunică nu se face primăvară"). Mai important pare să fie faptul că versurile construiesc un proces obiectiv: spectatorul este prezent, piesa se joacă, urmează mereu alte scene, pînă ce în sfîrșit vine ultimul act. Dar proverbul cuprinde și el o desfășurare, oricît de sumar ar fi ea schițată.

Aceste argumente nu sînt însă hotărîtoare. Hotărîtor este faptul că „adevărul" exprimat nu este exprimat numai ca recunoaștere și pentru recunoaștere, ci că vine totodată dintr-o trăire afectivă și că se cere trăit afectiv. Acest efect este însă posibil, deoarece adevărul este trăit și rostit aici și acum. Un eu se adresează — aici și acum — sufletului său: se construiește o lume proprie, din vorbitor, sufletul său (care este evident neliniștit) și viața lor viitoare în timp. „Adevărul" nu este exprimat numai ca atare și cu valabilitate generală, ci în primul rînd în valabilitatea lui pentru suflet, pentru viața lui absolut determinată. Fenomenul se produce prin injectarea unui considerabil conținut afectiv. Are loc o interiorizare.

Formula de adresare *my soul* creează dispoziția pentru „interioritate" și acționează ea însăși încărcată cu expresie. Întregul comandament următor intensifică această impresie, cu care prilej *patient* prelungește traseul liniei de orizont a interiorității. Ceea ce urmează este „prozaic"; abia la sfîrșitul versului al treilea, *every day* este încărcat cu conținut afectiv, datorită poziției sale, după o pauză foarte marcată și înainte de altă pauză foarte marcată (sfîrșitul versului).

Ca antiteză la *every* și prin poziția sa (iarăși după o pauză lungă), cuvîntul *last* dobîndește o forță expresivă surprinzător de intensă. Chiar și *crowns* începe să facă lumină, iar în *play* mai prind încă viață adîncuri afective, deși cu totul estompat. În întreaga frază finală se simte îngrijorare, stare de emoție interioară pricinuită de adevărul enunțat.

Versurile au caracter de sentință. Dar în timp ce vin totodată dintr-o stare de considerabilă emoție, ele devin poetice. Pentru a îngădui configurarea linguistică a stării de emoție, a fost necesară imaginea unei situații poetice singulare. Dispoziția care prinde viață în cuvinte dovedește că substanța poetică a versurilor este o substanță lirică. Nu avem cîtuși de puțin nevoie să le supraestimăm puterea. Tocmai pentru că versurile nu sînt literatură majoră, s-a putut demonstra atît de ușor trecerea linguistică de la proverb la aforismul liric.

3. Atitudinile și formele liricului

a. *Atitudinile*

Am tratat despre noțiunea „gen" în primul ei sens. Cu acest prilej ne-am lovit de două aspecte: despre lirică, epică, teatru se vorbește într-un sens mai degrabă exterior, formele de prezentare a operei fiind hotărîtoare pentru încadrarea ei. Într-un sens mai mult interior s-a vorbit despre liric, epic și dramatic și a reieșit că limitele nu sînt defel atît de rigide ca în primul caz. Ca „forme naturale" ale poeziei sau ca atitudini fundamentale, liricul, epicul și dramaticul s-au raportat la cele trei funcțiuni ale limbii însăși.

Am arătat însă numaidecît că termenul GEN se mai folosește și într-un sens mai restrîns, întrucît plăsmuiri ca nuvela, cîntecul, tragedia etc. sînt denumite tot „genuri". Iar acum trebuie desigur să ne așteptăm ca, într-un fel sau altul, să avem de-a face cu structuri închegate, cu forme.

Din cîteva măsuri, din cîteva versuri ni se poate revela liricul, dar un cîntec este, evident, ceva ce trebuie înţeles de la primul pînă la ultimul cuvînt, sau nu l-am înţeles ca atare; dacă, într-o pauză a spectacolului, plecăm de la teatru şi ne ducem acasă, am trăit dramaticul, dar nu şi tragedia. Spre toate aceste probleme trebuie să ne îndreptăm acum atenţia, şi anume, rămînînd deocamdată în sectorul liricului şi al liricii.

Vorbirea lirică a fost manifestarea unei anumite excitaţii, în care s-au întrepătruns obiectivul şi subiectivul. În exemplul cu care am încercat să demonstrăm „liricizarea", excitaţia şi starea sufletească au devenit limbă, dar contopirea dintre obiectiv şi subiectiv n-a mers totuşi decît pînă la un anumit punct. Desigur, o experienţă obiectivă a fost trăită afectiv şi, desigur, starea sufletească a determinat vorbirea, care a nuanţat totul şi care s-a comunicat cititorului. Dar afirmaţia că în teatru contează finalul, ca în viaţă, este „valabilă", fie că e trăită afectiv, fie că nu. Sensul ultim al versurilor a fost tocmai să exprime poziţia „obiectivă" a acestei stări de lucruri. Eul, eul poetic sau liric, a stat faţă în faţă cu ea, a sesizat-o şi a exprimat-o.

Credem că am determinat astfel o atitudine lirică fundamentală mai specială, pe care o putem regăsi oricînd. O numim ENUNŢARE LIRICĂ. Privind retrospectiv cele trei funcţii ale limbii constatăm că aici, —întru totul în cadrul liricului, —există într-o anumită măsură o atitudine epică: eul înfruntă un „se", un „existent", îl sesizează şi îl exprimă.

Dacă această interpretare este corectă, rezultă în mod necesar încă alte două atitudini lirice fundamentale şi numai două. Una este cea mai „dramatică": aici sfera sufletească şi cea obiectivă nu rămîn separate şi opuse, ci acţionează una asupra celeilalte, evoluează spre întîlnire, iar obiectualitatea devine „tu". Manifestarea lirică are loc în excitaţia acestei emoţionări reciproce. O astfel de vorbire, noi o numim APOSTROFARE LIRICĂ.

A treia atitudine fundamentală este atitudinea cea mai tipic lirică. Aici nu există o obiectualitate opusă şi care să acţioneze asupra eului, aici cei doi factori se contopesc pe

de-a-ntregul, aici totul este interioritate. Manifestarea lirică este simpla autoexprimare a interiorității subiectivizate sau a subiectivității interiorizate. O astfel de vorbire, noi o numim VORBIRE CANTABILĂ.

Aceste trei atitudini lirice fundamentale sînt unicele care există și care pot exista în limbă. Orice creație literară lirică, din cîte au fost create vreodată, trăiește înlăuntrul celor trei atitudini, din aceste trei atitudini. Cele spuse aici nu înseamnă însă că într-o anumită poezie lirică nu a operat decît una din ele. Astfel, așa-numitele *imnuri pseudo-homerice* nu conțin decît mici crîmpeie, exprimate în acea atitudine afectată de întîlnire, pe care am denumit-o „apostrofare lirică" (și care contează azi ca esența imnului în general). În marea lor majoritate, ele sînt rostite în atitudinea enunțării, și putem chiar susține pe bună dreptate că, în fond, datorită caracterului lor de proces desfășurat în obiectual și atitudinii lor epic narative, sînt poezii epice. Încă și mai clară este pluralitatea de atitudini în *Epinikiile* lui Pindar. După spulberarea credinței secolelor anterioare în caracterul îmbătător al vorbirii și în zborul neînfrînat al închipuirii, în ceea ce privește structura, cercetarea a renunțat cîtăva vreme să mai caute unitatea, datorită abundenței și diversității părților componente. Într-adevăr, atitudinea enunțării sentențioase și cea a intonării himnice se află într-o alternanță pestriță, și încă multiplu nuanțată. Werner Jaeger, dimpotrivă, a cerut în *Paideia* (I, p. 278): *„Aber das Kunstwerk als Ganzes bleibt ein unabweisbares Problem, und gerade bei einem Dichter, der seine Kunst so streng an eine einzige ideale Aufgabe bindet, ist die Frage doppelt berechtigt, ob es eine Einheit der Form in seinen Siegesliedern gibt, die über die blosse Einheit des Stils hinausgeht."* [10] Jaeger însuși vede unitatea atitudinii în prețuirea acelei *arete* [11] care îl umple pe învingător; de atunci, problema unității a constituit o preocupare pentru cercetare. Așadar,

[10] Dar opera de artă ca întreg rămîne o problemă stringentă, și tocmai la un poet, care își leagă atît de strîns arta de o singură misiune ideală, este îndoit îndreptățită întrebarea dacă în imnurile sale triumfale există o unitate a formei, care să depășească simpla unitate a stilului. (germ.)

[11] Virtute, calitate, desăvîrșire (el.).

Epinikiile lui Pindar nu sînt, — așa cum am putea să ne așteptăm din partea unor asemenea poezii și cum există chiar de acest fel multe din epoca elenică, — poezii în care un învingător și o victorie sînt „enunțate" ca atare, precum și merită, din punctul de vedere ferm și asigurat al eului vorbitor, ci sînt mai degrabă imnuri autentice, în care se cîntă slava unei puteri superioare. În întîlnirea cu ea (și nu e întîlnită numai în persoana învingătorului), eul pare că se înalță, plin de numinos, încît nu mai vorbește într-o succesiune logică, ci în „obscuritate": n-avem decît să punem succesiunea logică foarte clară din epigrama lui Francis Quarles alături de faimoasa obscuritate a lui Pindar, ca să iasă în evidență deosebirea linguistică dintre cele două atitudini. În discuțiile referitoare la *Epinikiile* lui Pindar ni se mai pare important faptul că cercetarea accentuează în mod atît de unanim „unitatea stilului", ceea ce înseamnă că în stilul marcat de atitudinea fundamentală imnică se cuprind și părțile care în *Epinikii* fără îndoială că „enunță" și ajung chiar la o ascuțire sentențioasă. Analiza stilului pregătește așadar recunoașterea acelei unități ultime a atitudinii, care ține de „opera de artă ca întreg".

Astfel se obțin totodată bazele unor aprecieri critice. Atunci cînd între unitatea stilului și unitatea atitudinii apar discrepanțe ireconciliabile, opera devine fragilă. Atunci cînd urmează să fie exprimat conținutul de adevăr al unei experiențe, deci cînd la bază se află atitudinea vorbirii sentențioase, poemul ratează, îi lipsește unitatea adevăratei opere de artă, dacă expresia adoptă întru totul tonul de cîntec. Pentru a cita exemple sugestive, ar trebui poate să ne gîndim la operele din tinerețe ale lui Schiller, care luneca prea ușor spre un ton imnic, chiar atunci cînd acesta nu se potrivea cu sensul și miezul poemului său, în timp ce iluminiștii „enunțau" chiar și atunci cînd voiau să cînte inspirați de contopire, de starea sufletească.

Pindar a devenit sursa perenă și fertilizatoare a poeziei imnice europene. Ar fi misiunea istoriografului literar să dovedească acest lucru în fiecare caz în parte. Cealaltă sursă este poezia imnică creștină, care se inspiră mai ales din

psalmi. (La o mai îndeaproape cercetare, multe așa-zise imnuri s-au dovedit a fi bineînțeles poezii „enunțiative".)

Recunoaștem cu ușurință că IMNUL este o diferențiere clar determinată în cadrul acelei atitudini fundamentale generale, pe care am denumit-o „apostrofare lirică". În imn este vorba, la un „tu" întîlnit, de puteri divine superioare, căruia eul emoționat îi înalță cîntarea sa. Dacă emoția sporește pînă la extaz, obținem acea amprentă specială a apostrofării lirice, care este denumită tradițional DITIRAMB. Faptul că între ditiramb și teatrul grec există corelații confirmă justețea tripartiției atitudinilor lirice fundamentale, admisă mai sus. Ditirambul face parte din specia mai „dramatică", în care tensiunile față de un „tu" devin motivarea vorbirii. (Afinitatea interioară a ditirambului cu teatrul mai constă și în aceea că aici devine vizibil fenomenul transformării, fenomenul fundamental al literaturii dramatice.)

Ca a treia diferențiere a acestei atitudini fundamentale, net conturată în istoria liricii, apare ODA. Aici, la „tu"-ul întîlnit, nu este vorba numai de puteri numinoase superioare, cărora omul nu li se poate adresa decît plin de o emoție solemnă. „Tu"-ul se află aici de obicei mai aproape de vorbitor, este accesibil contemplării, se dezvoltă în întîlnire, iar „preamărirea" solemnă nu mai este atitudinea cuvenită față de el. Întregul mod de a vorbi este mai rațional, mai cumpănit; obiectivitatea este în amănunt mai precis conturată, iar în ansamblu mai ordonată, mai clar corelată; eul este mai ferm, mai sesizabil și parcă mai familiar decît *vates*[12]-ul imnurilor autentice. Întrucît aici devine vizibilă și realitatea „inferioară", în odă se dezvăluie mai clar ca oriunde ce contează în fond pentru orice apostrofare a „tu"-ului: în întîlnire ies în evidență anumite norme. Întîlnirea duce la o selectare și impune o luare de poziție. (Dar și aici se găsește o trăsătură interioară comună cu dramaticul.) Astfel, în odă pot să apară puteri categoric superioare, dar în mijlocul unei realități mai pămîntești; ele își desfășoară etosul, dar nu și misterul.

---

[12] Poet, cîntăreț (lat.).

În istoria poeziei odice europene n-au lipsit efracțiile stilistice din partea imnurilor pindarice (care treceau drept „ode"), dar tot timpul a acționat marele exemplu al lui Horațiu, care, cu multe din poemele sale, poate fi considerat realizatorul în stil pur al odei. Pe un poem, cum este faimosul *Odi profanum vulgus*, se poate studia „atitudinea odică": poemul, — după începutul solemn, gata umplut cu norme, — se dezvoltă în observarea vieții, a vieții pline de griji a puternicilor pămîntului, apoi insomnia omului *impius* [13] trezește contra-sectorul țăranului modest, care poate dormi liniștit, — lipsa sa de griji, expusă tot timpul într-o plenitudine obiectivă, suscită din nou contra-sectorul, în care *timor* [14] și *minae* [15] determină viața, — pînă cînd din toate aceste mărturii de existență fără griji se înfiripă hotărîrea de a fi modest, iar viața în valea sabinilor își dobîndește sensul deplin. Formularea linguistică a hotărîrii ca întrebare: *cur moliar ...? cur permutem ...?* [16] este autentic odică; ea exprimă încă o dată întreaga emoție personală, în care a avut loc întîlnirea cu obiectivitatea dominată de griji; este expresia substanței lirice.

Pe astfel de poeme „pure" trebuie studiată oda; atunci recunoaștem cu ușurință că, după cum la Pindar vorbirea imnică a pus stăpînire și pe unele părți eterogene ale poemului, tot așa și la Horațiu vorbirea odică se impune energic și cu alte prilejuri. Așa se întîmplă de pildă în versurile către Diana, care ar fi putut deveni un imn (III, 22) și tot așa în III, 12, unde caracterul interior de cîntec este acoperit, sau în faimosul poem final al cărții a treia (III, 30): *Exegi monumentum ...* [17], care, prin atitudinea sa fundamentală, este o „enunțare", o proorocire, dar care acum evoluează totuși odic.

Astfel de poezii, în care atitudinea odică se suprapune atitudinii enunțiative, sînt numeroase la Horațiu. În astfel de cazuri nu se poate vorbi însă de frîngeri: fermitatea rela-

[13] Necredincios (lat.).
[14] Teama (lat.).
[15] Amenințările (lat.).
[16] De ce mi-aș construi ...? de ce aș schimba...? (lat.).
[17] Am înălțat un monument ... (lat.).

tivă a eului vorbitor, claritatea raţională a vorbirii ne fac să înţelegem cît de uşor se produce o asemenea legătură.

Acest lucru era însă cu putinţă în III, 30, cu atît mai uşor, cu cît aici adevărul enunţat era el însuşi ceva solemn, elevat: divinitatea calităţii de poet. După cum atitudinea fundamentală a apostrofării lirice s-a putut exprima în mod diferit, — în funcţie de esenţa tu-ului întîlnit, — tot aşa se diferenţiază şi enunţarea. Dacă lucrul enunţat este de natură numinoasă, rezultă VESTIREA, şi bineînţeles că stilul linguistic conţine multe părţi comune cu stilul elevat al imnului.

Poziţia pe care, faţă de imnul „divin", o ocupă oda „mai omenească", o ocupă şi faţă de vestirea unei existenţe superioare VORBIREA SENTENŢIOASĂ inferioară. Aici este enunţat sensul aflător în anumite fenomene „reale". Un exemplu de astfel de vorbire ni l-a dat Francis Quarles cu epigrama lui.

Pe latura vorbirii cantabile nu par să existe conturări diferite ale atitudinii fundamentale: contopirea subiectivului şi obiectivului, auto-manifestarea unei stări sufleteşti, este posibilă, evident, numai în cadrul unui anumit nivel, cu toate că expresia unei jubilări va fi desigur mai vioaie decît cea a unei tînguiri. Predominant şi formator este totuşi, în cele din urmă, tot caracterul de cîntec în manifestarea linguistică.

În procesul cantabil nu se dezvoltă relaţii şi nu ies în evidenţă norme. Procesul liric are loc aici mai degrabă în şiruri fără subordonare şi stratificare; poate că este mai just să spunem : are loc într-o rotire. Totul se înşiruie şi se roteşte în jurul acelui centru tainic al stării sufleteşti. De aceea nici nu există puncte unghiulare linguistice (ca de pildă somnul liniştit sau neliniştit la Horaţiu sau lipsa de griji), din care să fie abordate şi măsurate noi sectoare. În schimb există CUVINTE-CHEIE *(key-notes)*, care în loc să facă trimitere pe orizontală, fac trimitere în adîncime, spre centru. Adeseori se poate observa că astfel de cuvinte-cheie se repetă, dar cu un conţinut tot mai bogat. O asemenea integrare lirică a fost prezentă în *La lune blanche* de Verlaine *(l'heure)*. Ea se găseşte în al doilea *Nachtlied des Wanderers* de Goethe: cînd

cuvîntul *Ruh*[18] din versul al doilea revine la sfîrşit, dar acum cu o îngreunare şi adîncire semnificativă, ca integrare cu adevărat lirică: *ruhest du auch*[19].

b. *Forma interioară*

Ne referim din nou la oda lui Horaţiu *Odi profanum vulgus* ... Vrem ca ea să ne ajute să recunoaştem şi să înţelegem un ultim strat al formei operei de artă. Să presupunem că poemul ni s-a transmis fără cele două strofe finale, care conţin mai ales cele două întrebări. Fără îndoială, poezia ar mai fi şi atunci tot o odă; fiecare cuvînt spus în ea este spus din atitudinea tipică a odei, iar acest caracter al ei n-ar fi cîtuşi de puţin afectat de către acea lacună. Şi totuşi recunoaştem numaidecît că, fără încheierea actuală, poeziei i-ar lipsi ceva esenţial. Nu numai ceva referitor la plenitudinea obiectivă şi la conţinutul ideologic; o astfel de lipsă n-ar fi hotărîtoare. Ci ceva referitor la rotunjire, la închegare, la FORMĂ. Tot ceea ce a precedat, întregul proces liric care s-a dezvoltat, tinde către încheiere cu întrebările care conţin o hotărîre , hotărîrea de a duce o anumită formă de viaţă, ţinînd seama de faptul că existenţa este plină de griji. Hotărîrea reprezintă o indispensabilă cheie de boltă, care conferă, abia ea, stabilitate construcţiei.

Cele spuse înseamnă însă, în termeni generali, că în opera literară lirică acţionează împreună, ca aspect al genului, două lucruri: o atitudine, în care se vorbeşte, —în cazul nostru: atitudinea odică, drept expresie specială a slăvirii lirice, —şi o formă, în care vorbirea se rotunjeşte, devenind unitate şi întreg, —în cazul nostru putem desemna ca formă luarea unei hotărîri. Ne aflăm în faţa aceleeaşi situaţii ca la modalităţile vorbirii şi formele vorbirii: există un fel de a vorbi şi există o formă în care vorbirea se întoarce spre ea însăşi şi-şi găseşte închegarea ca structură. Cu acest prilej reiese numaidecît conexiunea interioară dintre vorbire şi

[18] Linişte, calm, odihnă (germ.).
[19] Te vei odihni şi tu (germ.).

formă: luarea de hotărîre, ca formă, are nevoie de o întîlnire între tu și eu, de o dezvoltare a tu-ului și a relațiilor, iar hotărîrea este o formă corespunzătoare lăuntric atitudinii odice; pe de altă parte, atitudinea odică și dezvoltarea tensiunilor cer în mod stringent o încheiere. Am putea aproape să considerăm vorbirea într-o anumită atitudine ca fiind apa-mumă, iar forma ca fiind modalitatea ei de cristalizare. Comparația ar fi, bineînțeles, cam forțată; căci creează impresia că o odă nu și-ar putea găsi formă decît sub chipul de HOTĂRÎRE, în timp ce în realitate mai există și alte chipuri. Astfel, în oda III, 2, dezvoltarea se rotunjește pînă la DOJANĂ. Și ne dăm seama cu ușurință că forma interioară intervine dinspre ea însăși în limbă, formînd și creînd GESTURI LINGUISTICE tipice: astfel, întrebările din III, 1 citate mai sus, sînt gesturi linguistice ale hotărîrii.

La descoperirea formei contribuie în mod substanțial studiul alcătuirii. Ar fi fost un ajutor dacă cercetarea ar fi determinat și lămurit o serie de asemenea forme; dar terenul este aici mai puțin cultivat decît în cazul corespunzător al formelor epice elementare. Dăm cîteva indicații, care nu pot avea, bineînțeles, decît un caracter provizoriu. La imn am găsit ca formă interioară PREAMĂRIREA divinului, a numinosului. Ca ELOGIU al unei persoane, al unui oraș, al unui peisaj etc. apare o formă asemănătoare pe latura enunțării, în timp ce pe latura vorbirii cantabile, unde nu există antiteză, forma corespunzătoare ar fi JUBILAREA (de pildă ca expresie a fericirii în dragoste). TÎNGUIREA în cantabil, de pildă tînguirea prilejuită de o despărțire, așa cum este cunoscută mai ales din cîntecele populare, ar avea drept corespondent, pe latura apostrofării, ÎNVINUIREA sau „provocarea" sau chiar „blestemul" (Goethe: *Prometheus*); pe latura enunțării am găsi JELIREA, de pildă a unui mort. (Jelirea dezvăluie un trecut și odată cu el o lume opusă; totodată pătrunde în ea, bineînțeles foarte ușor, tonul cantabil al tînguirii; ceea ce azi se numește de obicei ELEGIE nu este decît o astfel de asociere a mai multor fenomene lirice fundamentale.) Forme clar recognoscibile mai sînt apoi RUGĂMINTEA, RUGĂCIUNEA, CONSOLAREA. Acestea se întîlnesc mai cu seamă ca forme ale vorbirii cantabile. Se-

pararea într-un eu și un tu nu este aici decît provizorie; formele se împlinesc ca expresie a unei stări sufletești.

În general se va observa poate că vorbirea cantabilă nu tinde din interior cu aceeași intensitate spre o formă exterioară ca de pildă oda, care caută din capul locului o rotunjire. Cîntecul, după cum reiese din multe cîntece ale lui Brentano, poate să rămînă la înșiruirea (respectiv: rotirea) continuă. Dar cîntecele cele mai desăvîrșite, chiar și ale lui Brentano, sînt la urma urmei tot cele în care se ajunge la o închegare. Pe de altă parte, toate cîntecele lui Goethe stau mărturie că vorbirea cantabilă se desăvîrșește într-o formă solidă. Bogăția și rangul cîntecelor lui Goethe se bazează în parte pe plenitudinea formelor interioare, care sînt legate în modul cel mai intim cu atitudinea cantabilă. Astfel, primul dintre *Nachtlieder des Wanderers* se desăvîrșește ca rugăciune *(Der du von dem Himmel bist* [20]*)*, iar al doilea ca mîngîiere *(Über allen Gipfeln ...* [21]*)*.

Una din formele enunțării este SENTINȚA, adică exprimarea conținutului semantic propriu-zis într-un anumit proces unic. În istoria liricii, forma aceasta a fost realizată ca EPIGRAMĂ, fraza hotărîtoare fiind pusă ca poantă. Alte forme ale enunțării sînt VESTIREA, respectiv CONJURAREA, adică enunțarea esenței unui existent. Ca realizare istorică a conjurării întîlnim în DESCÎNTEC unul din cele mai vechi tipuri de forme. Ca exemplu poetic al unei vestiri se poate cita *Nänie* de Schiller. (Îi dăm așadar dreptate lui Beissner, care, în discuțiile privitoare la forma interioară a poeziei respinge conceperea ei ca elegie [*Geschichte der deutschen Elegie*, p. 148]. Putem fi de acord și cu expresia folosită de el „rezonanțe imnice", deoarece am mai observat apropierea stilistică dintre imn și vestire. Dar în intimitatea ei, poezia nu este rostită din tensiunea dezvoltată în întîlnirea cu un numinos, ci în prezența sigură și în faptul de a ști. Nu este imn, ci vestire.)

Alte forme ale enunțării sînt PROOROCIREA ca expresie a unui devenind, ca și MĂRTURISIREA, care presupune

---

[20] Tu, care ești din cer (germ.).
[21] Deasupra tuturor piscurilor ... (germ.)

(respectiv: aduce cu sine) o vestire și acum o exprimă în valabilitatea ei pentru eu *(con-fiteor* [22]*)*.

Una dintre formele cele mai frecvente, care apare pe latura enunțării, ne este familiară din considerațiile privitoare la formele întîlnite în epică: IMAGINEA. Întrucît reprezintă o existență prezentă, se explică apariția ei și în povestiri. Ca poem, ca imagine lirică, este cu totul îmbibată și configurată de emoția, care umple eul vorbitor.

Ni se pare de prisos să mai înșirăm denumirile uzuale ale genurilor pretins lirice și să le verificăm sensul. Nu se pune chestiunea să înțelegem cîteva nume și să ne cramponăm de definiții. Se pune mai degrabă chestiunea să recunoaștem forțele care acționează în vorbirea lirică și să înțelegem opera de artă ca structură formată de ele. Am văzut că singurele trei atitudini fundamentale, care creează structuri ca manifestare lirică, sînt apostrofarea lirică, vorbirea cantabilă și enunțarea lirică. Cele trei genuri lirice sînt APOSTROFA, CÎNTECUL și SENTINȚA. Apostrofa și sentința se conturează în fiecare caz în parte în mod special; în aceste conturări, „liricul" ca și „atitudinea fundamentală" sînt complet integrate. Dar pentru încadrarea operei de artă individuale sub aspectul genului trebuie să se țină seama, pe lîngă atitudine, și de forma interioară, care se află cu atitudinea într-o tainică afinitate electivă. Pornind însă de aici, de la atitudine și de la forma interioară, interpretarea operei cuprinde funcția tuturor celorlalte fenomene linguistice, care au fost tratate în capitolele anterioare, și pornind de aici recunoaște conlucrarea lor. Atunci cînd acțiunile nu sînt exercitate în mod armonios, cînd forțele sînt de natură eterogenă, adică de obîrșie inconciliabilă, opera este fragilă în ea însăși. Astfel, în acest loc se obțin criterii de apreciere ferme; frîngerile stilistice în cadrul aceluiași strat au putut fi recunoscute pe o treaptă anterioară.

La sfîrșitul acestui paragraf mai avem obligația de a răspunde la unele întrebări rămase anterior în suspensie. După ce am trecut limitele impuse simplei cercetări stilistice, să ne

[22] A mărturisi (lat.).

îndreptăm încă o dată atenția spre cele trei poezii: a lui Mário de Sá-Carneiro, a lui Hugo von Hofmannsthal și a lui Stéphane Mallarmé.

c. *Atitudinea și forma în trei poezii*

Începem cu *Estátua falsa* de Mário de Sá-Carneiro. Cercetarea stilistică ne dusese la întrebarea: ce este de fapt poezia ca întreg, în ce constă unitatea ultimă a structurii și ce înseamnă unitatea acestei structuri?

Acum nu ne mai vine greu să constatăm că, în ceea ce privește atitutinea, ne aflăm în fața celei a vorbirii proprii sentinței. Eul este confruntat cu o obiectualitate și o enunță. În această poezie nu se dezvoltă tensiunea într-o întîlnire: analiza stilistică dovedise într-o măsură suficientă că aici sînt înșiruite fraze închegate, izolate, și se exprimă situații ferme ca atare. (Dacă analiza stilistică a vădit totodată și un chin al eului vorbitor, în această stare de excitație sufletească se dezvăluie substanța lirică a poeziei.) Dar analiza alcătuirii a mai dovedit că nu este vorba de o înșiruire plană, ci de o intensificare înspre sfîrșit. Poezia n-ar putea continua; cu ultimul vers și-a împlinit forma. Cele patru enunțuri înșiruite ale strofei finale se află mai în adîncime decît cele precedente; ele rezumă, sînt „fraze sentențioase", vestesc esența obiectualului. Atît în tonul lor (anafore expresive), cît și în conținutul lor (*céus, templo, deus, estátua,* — evident statuia unui zeu) rezidă ceva numinos. Nu este însă vestită nici o mîntuire, ci absența sfințeniei autentice, falsitatea, pur și simplu pierzania. Poezia este o antivestire, o VESTIRE A PIERZANIEI.

Din punctul de vedere al istoriei literaturii mai rămîne de spus că această ultimă interpretare a esenței nu este exprimată abstract, ci prin obiecte, impropriu, simbolic: pornind de aici s-ar putea efectua includerea lui Mário de Sá-Carneiro în „simbolism". În acest scop sînt deschise atît calea conținutului (interpretarea eului), cît și cea a formei (vestirea).

Cu privire la forma vestirii pierzaniei mai atragem însă atenția asupra unei alte corelații, care necesită o inves-

tigare sistematică. Noi toți am trăit în *Biblie* forma vestirii, —și mai precis încă: interpretarea eului ca vestire a mîntuirii. Tot acolo au trăit-o și poeții; dar ei, ca oameni cu o deosebită înzestrare în ceea ce privește limba și forma, au trăit-o probabil mai profund decît alții (aici este vorba despre conținutul morfologic, nu despre cel religios). „Eu sînt învierea și viața; cel ce crede în Mine, chiar dacă va muri, va trăi. Și oricine trăiește și crede în Mine nu va muri în veac" [23], —aceasta este una dintre vestirile nepieritoare și exemplare ale eului în *Biblie*, pe care cu toții o purtăm în noi. Nu vrem să susținem că Mário de Sá-Carneiro și-a creat poemul ținînd seama în mod conștient de cutare sau cutare vestire biblică a mîntuirii (cu toate că n-ar fi defel exclus); dar relația interioară este incontestabil prezentă. În aria noastră culturală, *Biblia* dă pentru aproape toate formele lirice (vestire, proorocire, rugăciune etc.) marile modele și exemple, care trăiesc, fără putința de a se pierde, în toți membrii acestei arii culturale. Am citat mai sus spusa lui A. W. Schlegel, despre caracterul exemplar (deoarece este autentic și sistematic) al poeziei grecești, dar ni se pare necesar să punem în mod expres alături de poezia grecească *Biblia*. (La *Biblie* trimite și trăsătura stilistică a enumerării, atît de sugestivă, din strofa finală: acesta este desigur cel mai important rezultat al studiului lui Spitzer despre *enumeración* [24].)

Am început cu poezia lui Mário de Sá-Carneiro, deoarece în ea atitudinea și forma sînt mai ușor de recunoscut decît în poezia lui Hofmannsthal. Dar tocmai datorită considerațiilor de mai sus, se impun acum și pentru aceste versuri răspunsurile pe care cercetarea stilistică nu le-a putut da.

Se vorbește și aici tot în atitudinea vestirii. Înșiruirea clară a unor situații închegate este forma lor lingvistică necesară de manifestare, ca și caracterul categoric al vorbirii. Vestirea are și aici tangență cu ceva numinos, cu „puteri cosmice" imperative, și astfel reținerea și caracterul elevat al tonului se dovedesc a fi forțele formatoare imanente

[23] *Eaanghelia cea după Ioan*, cap. XI, vs. 25—26.
[24] V.: bibliografia, p. 598.

atitudinii. Abia acum se dezvăluie ceva din unitatea stilului, pînă acum nu prea accesibilă.

Nu este vorba numai de vestirea enumerativă. Cercetarea compoziției a vădit o coeziune ultimă: o primă parte a fost baza pentru o a doua, iar sunetul, ritmul, formele linguistice, ca și alcătuirea, au făcut trimitere spre sfîrșit, ca pasajul cel mai important al poeziei. Forma interioară este și aici o vestire, o VESTIRE A EULUI. În aceste versuri sînt două fraze sentențioase; una se află la sfîrșitul primei părți, cealaltă la sfîrșitul întregii poezii. (După cum și la Sá-Carneiro, frazele sentențioase constituiau încheieri.) Ele trebuie să se afle aici, deoarece sînt gesturile linguistice în care se realizează forma interioară a vestirii. Ceea ce analiza stilistică n-a putut decît să constate, se poate înțelege în necesitatea sa interioară din punctul de vedere al genului. „*Mein Teil ist ...*“ [25] — iată fraza sentențioasă a vestirii supreme „Eu sînt învierea ...“. Desigur, în interpretarea eului nu se vestește aici nici o mîntuire, dar și nici o pierzare. Poemul rămîne la vestirea esenței, care este însă extrem de rezervată și de nedeterminată.

Acum ar fi ușor de determinat comparativ, mai precis și mai fin, individualitatea celor două poezii; la prima vedere, sare în ochi rigiditatea, claritatea și asperitatea sonoră, mai mari în poezia portugheză. Comparația poate fi atît de concludentă, deoarece comunitatea de atitudine și de formă sînt atît de marcate. În ambele poezii acționează aceleași forțe linguistice fundamentale.

Discutînd poezia *Apparition* de Mallarmé, analiza stilistică se oprise la constatarea că imaginile erau raportate unele la altele, că se detașa o imagine primară comună în curs de formare. Acum este din nou posibilă o abordare mai precisă. În primul rînd reiese că și aici se enunță ceva obiectual. Găsim și aici atitudinea enunțării în înfruntarea dintre eu și obiecte. Din punctul de vedere stilistic, chiar numai stratificarea temporală indică o astfel de stare de separare. Nici aici nu este vorba de o exprimare nudă și abstractă a

[25] Partea mea este ... (germ.) — Fragment din penultimul vers al poemului.

sensului, ci, mai intens încă decît la Sá-Carneiro, de enunțarea unei obiectualități. Și este vorba și aici foarte clar de o obiectualitate împlinită numinos: *séraphins, le jour béni, la fée,* dar și *martyriser, s'enivrer, avec du soleil aux cheveux, bouquets d'étoiles* creează în mod energic, chiar numai ca semnificații, o asemenea atmosferă.

Poezia aceasta este rostită și ea tot în atitudinea vestirii, respectiv în cea a conjurării. Ea i-a frapat și pe contemporani ca o caracteristică a lui Mallarmé în general, ba chiar a fost adoptată în mod conștient de către mulți simboliști ca năzuință a artei lor. K. Wais, în cartea sa despre Mallarmé, folosește (p. 372) expresii ca „exorcisme", „formule magice", „descîntece" și amintește de Royère, Valéry ș.a., care au dat astfel de interpretări. Wais citează mai ales pasajul din lucrarea lui Stefan George despre Mallarmé: „*Denken wir an jene sinnlosen sprüche und beschwörungen die von unbezweifelter heilkraft im volke sich erhalten und die hallen wie rufe der geister und götter; an alte gebete die uns getröstet haben ohne dass wir ihren inhalt überlegt; an lieder und reime aus grauer zeit die keine rechte klärung zulassen, bei deren hersagung aber weite fluten von genüssen und peinen an uns vorüberrollen und blasse erinnerungen auferstehen die wie schmerzhafte schwestern uns schmeichlerisch die hände geben.*" [26] (XVII, p. 53)

Mărturia acestui simbolist (cel puțin în epoca aceea era simbolist) despre alt simbolist confirmă interpretarea dată atitudinii interioare ca descîntec. Ceea ce spune George despre efect („ample valuri de plăceri și de dureri ...") are iarăși tangență cu substanța acestei arte, precum și cu cea a poeziei noastre. În schimb, interpretarea ca „absurde" și „fără o explicație ca lumea" pentru *Apparition* nu ni se

[26] Să ne gîndim la acele formule și descîntece absurde, cu o neîndoioasă forță curativă, care s-au păstrat în popor și care răsună ca niște chemări ale duhurilor și zeilor; la unele rugăciuni vechi, care ne-au consolat fără să chibzuim care le este conținutul; la unele cîntece și rime din vremi întunecate, care nu admit o explicație ca lumea cînd sînt recitate, dar care fac să se rostogolească în fața noastră ample valuri de plăceri și de dureri și trezesc amintiri palide, care ne dau mîinile cu duioșie, ca niște surori îndurerate. (germ.)

pare tocmai justă. Considerațiile anterioare au descoperit ordinea și referirea semnificativă a celor patru situații plastice și ne-au lăsat la noțiunea unei imagini primare ca întrupare a sensului, care imagine n-a fost exprimată ea însăși. Descîntecul se rotunjește, iar poemul se împlinește într-o formă închegată datorită imaginii finale a zînei. Ceea ce a fost conjurat nu are acum un conținut semantic lesne sesizabil. Rămîne imagine, care îl ajută pe vorbitorul știutor să interpreteze alte imagini și astfel trimite dincolo de sine. Ne reamintim din nou de bătrînul Alciatus și de xilogravurile lui, care trimiteau tot timpul dincolo de ele însele și care au făcut ca lumea să fie mai ușor de înțeles. Avem dreptul să vorbim despre emblemă și în legătură cu forma interioară a poemului *Apparition*. Poemul este, în intimitatea lui, un DESCÎNTEC EMBLEMATIC. Istoriografului literar i s-a pus astfel din nou la dispoziție o cheie pentru înțelegerea simbolismului: descîntecele emblematice par să fie tipice pentru lirica acestei mișcări.

4. Atitudinile și formele epicului

a. *Elementele structurale ale lumii epice*

Situația epică primară este următoarea: un povestitor povestește unui auditoriu ceva ce s-a întîmplat. Punctul de vedere al povestitorului se află așadar față în față cu cel al materialului de povestit, așa încît o contopire ca în liric nu poate avea loc aici. Expresia linguistică limpede a epicului este preteritul, în care materialul povestit este înfățișat ca ceva trecut, adică imuabil, fix. Din aceeași poziție provin anticipările epice. Povestitorul nu recită cînd se află în starea de emoție produsă de entuziasm, ci cînd se bucură de varietatea lumii, cînd este stăpînit de un sînge rece mai mult sau mai puțin liniștit. Din punctul lui de vedere depărtat, constată plenitudinea sectorului de lume care se întinde acolo: *„Der Zweck des epischen Dichters liegt schon in jedem*

Punkte seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte" [27] — aceste cuvinte ale lui Schiller către Goethe (21 mai 1797) contează tocmai azi la teoreticieni ca formulare a LEGII EPICE. În „zăbovim cu dragoste" se află valabilitatea intrinsecă relativă a elementelor parțiale în lumea opusă și, în ea, chiar o tendință morfologică. Fragmentele sînt în epică incomparabil mai autonome decît în lirică și în teatru. În aceeași scrisoare, Schiller a tras categoric această concluzie: *„Die Selbstständigkeit seiner Teile macht einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes aus."* [28]

În același timp, părțile rămîn, firește, fragmente în întregul unei lumi, sînt corelate cu altele și trimit la ele. Aceasta nu trebuie neapărat să fie indicarea prealabilă și stîrnirea a ceva ce trebuie abia să vină, așa încît să se structureze ferm o acțiune, ci poate fi vorba de extinderea spațialului în sine, în vederea deschiderii de orizonturi mai largi în toate direcțiile. E. Staiger a demonstrat în mod convingător cu ajutorul operelor lui Homer că autorul deschide lumea cu întrebarea „de unde?". S-ar putea adăuga că la Homer este vorba mai ales de un „de unde?" al obîrșiei, deci de punctul de vedere al legendei (totodată însă și de cazuri autentice ale unui „de unde?" mitic). La Dante, întrebarea „de unde?" deschide o lume de fapte, aflate sub guvernarea unor legi; la Ariosto, o lume a surprinzătorului, minunatului, fabulosului etc.

Observațiile privitoare la lirica apostrofei și a sentinței ne-au dovedit însă mai sus că obiectualitatea cu care este confruntată poate fi de natură foarte diferită. N-au lipsit tendințele de a clasifica genurile epice după simplul conținut al materialului povestit. De aceea și cuvintele lui Horațiu despre conținutul epopeii: *„res gestae regumque ducumque et*

---

[27] Scopul poetului epic rezidă chiar în fiecare punct al mișcării sale; de aceea nu ne grăbim nerăbdători către un țel, ci zăbovim cu dragoste la fiece pas (germ.).

[28] Autonomia părților sale constituie un caracter principal al poeziei epice. (germ.)

tristia bella" [29] au fost citate destul de des ca definiție a genului. Astfel, pînă prin anul 1000, romanul (grecesc tîrziu) a fost denumit EROTIKON, și cam tot așa l-au definit cei doi teoreticieni francezi din secolul al XVII-lea, Bernard Lamy *(Nouvelles réflexions sur l'art poétique,* 1668*)* și Pater Huet *(De l'origine des romans,* 1670*)*, ca poveste literară de dragoste. În această perspectivă, esența basmului pare determinată de conținutul lui miraculos, iar fabula de animalele ei. Dar nu orice povestire cu animale este o fabulă, iar pe de altă parte nu orice roman este o poveste de dragoste, fapt pe care chiar *Don Quijote* și romanul picaresc l-ar fi putut dovedi teoreticienilor mai vechi. Dacă mai tîrziu s-au stabilit grupe separate, — a romanului istoric, a romanului social, a romanului țărănesc etc., — această separare în grupe a însemnat în fond o renunțare de a defini romanul după conținut. Pe calea aceasta nu se poate ajunge la o cuprindere a genurilor epice.

Trebuie să căutăm ceva mai departe. Într-o carte fundamentală pentru orice studiu morfologic, A. Jolles a determinat FORMELE SIMPLE, care se mai află dedesubtul „literaturii". Aici, limba însăși este aceea care, călăuzită de o „preocupare spirituală", cuprinde un crîmpei de lume și îl condensează într-o formă. Pentru Jolles, asemenea forme sînt: legenda, mitul, cimilitura, maxima, cazul, evenimentul memorabil, basmul, snoava. Faptul că ne aflăm în prezența unei forme poate fi recunoscut la snoavă mai ușor ca oriunde. Există oameni care nu pot povesti snoave; nu sînt în stare să formuleze corect poanta, pierzîndu-se încă înainte de poantă în amănunte accesorii, care n-au nici o legătură cu ea, nu izbutesc să mențină tensiunea pînă la poantă, — într-un cuvînt: nu pot realiza forma, pe care snoava ca atare o cere, respectiv o are.

În „literatură", aceste plăsmuiri apar de obicei atunci cînd nu sînt făcute de către limba însăși, ci cînd sînt realizate în mod conștient de către un anumit povestitor (Jolles spune: cînd sînt raportate, cînd se referă). Povestitorii unei

[29] Isprăvile regilor și căpeteniilor și cruntele războaie (lat.). — Din *Arta poetică*, vs. 74.

culegeri de legende, unei culegeri de basme, unei culegeri de snoave etc. sînt personaje menționate în istoria literaturii (Perrault, frații Grimm etc.[30]). Făcătorul creator, povestitorul, este o *conditio sine qua non*[31] a oricărei literaturi epice.

Ni se pare admisibilă în sine încercarea de a ajunge la o clasificare a epicului pornind de la MODALITĂȚILE NARATIVE. Mulți termeni de specialitate ai științei literaturii, — ca: romanul comic, epopeea comică, romanul liric etc., — par să sugereze această soluție. Ar fi de prisos să mai lungim vorba discutînd despre puterea atitudinii narative pentru constituirea unei povestiri literare. Și este evident că atitudinile narative în proză vor fi mai diferențiate decît în povestirile în versuri, unde tocmai versul contribuie cu etosul său unitar. (Cel mai personal dintre povestitorii mai vechi în versuri este Ariosto. De aceea a avut influență, — în afară de Cervantes, — asupra romanului englez din secolul al XVIII-lea, unde Fielding, Smollett, Goldsmith, Sterne, au încercat mereu atitudini narative noi. Cel mai viguros în această direcție a fost, poate, Sterne, la care povestirea de mari dimensiuni se constituie în principal prin atitudinea narativă.) Dar chiar dacă am izbuti să ajungem la o tipologie a atitudinilor narative, n-am cîștiga prea mare lucru în vederea unei teorii a genurilor epice. Pentru că epica desfășoară lume. În lirică, lumea s-a contopit cu starea de emoție: atitudinile în care a avut loc vestirea au fost hotărîtoare pentru caracterul genului. În epică, actul povestirii servește pentru a crea lume. Se adaptează chiar la felul de a fi al lumii de povestit: numai problema morfologică a modului de alcătuire a lumii poate orienta problema genurilor posibile.

Ca plăsmuiri morfologice s-au revelat formele simple. Acum se poate recunoaște cu ușurință că multe povestiri de mari dimensiuni ascund în ele o formă simplă. Dacă în ultimele decenii multe romane poartă denumirea de SAGA[32],

[30] În literatura română: Petre Ispirescu, Anton Pann etc.
[31] Condiție indispensabilă (lat.).
[32] Legendă (isl.). — Ex.: *The Forsyte Saga* de J. Galsworthy.

acest fenomen este un semn că (pe drumul ocolit care trece prin tradiționalele *saga* islandeze) miezul este format într-adevăr de o legendă (în sensul de „cronică de familie"). S-a susținut chiar că și forma majoră a epopeii are de fapt ca nucleu central o legendă. Și dacă, de acord cu A. Jolles, prin „basm" înțelegem o formă, care concepe lumea ca pe „un șir de evenimente în sensul moralei naive", deci ca pe un șir de evenimente care se desfășoară așa „cum ar trebui să se desfășoare lucrurile pe lume, potrivit înțelegerii noastre", atunci devine clar că multe romane, dar și unele piese de teatru, ascund ca nucleu un basm. (Iar altele un anti-basm: în care nimic nu se desfășoară așa cum ar trebui să se desfășoare.)

Cum este însă posibilă extinderea pînă la FORMA MAJORĂ? Un roman, o epopee, sînt în fond altceva decît o culegere de povești de același fel. *Pitaval*, *O mie și una de nopți*, *Basmele* fraților Grimm, chiar și *Tyl Uylenspiegel*, în care există totuși firul roșu al unui personaj unic, nu sînt forme majore, cu toate că dimensiunile lor sînt mai mari decît cele ale multor forme majore autentice.

O formă majoră trăiește din alte forțe. Într-o formă epică majoră se povestește lume: o lume bogată, pestriță. Cum poate lua naștere o astfel de lume? Dacă reușim să sesizăm forțele creatoare, putem spera să ajungem în acest mod la o clasificare, care rezidă în însăși firea lucrurilor.

Trei elemente creează lume și reprezintă astfel elementele structurale ale formelor epice: PERSONAJUL, SPAȚIUL și ACȚIUNEA. Ele pot participa într-o măsură diferită la crearea de lume. Vom mai comenta acest lucru. Deocamdată să aducem în fața ochilor fiecare element structural în parte. Să vorbim mai întîi despre PERSONAJ.

Sub o formă majoră se poate ascunde o formă simplă. Este cunoscută de pildă forma simplă numită „cimilitură". Dar este cunoscută și forma majoră care s-a dezvoltat din ea: romanul polițist. În acesta, o crimă devine enigmă, iar criminalul se ascunde în mod enigmatic de urmăritorii săi. Conținutul formei „cimilitură" este mai mult decît un simplu test de perspicacitate. Istoriografii culturii ne învață că ceea ce este taină pentru un grup este exprimat

sub formă de ghicitoare, de enigmă, iar dezlegarea enigmei înseamnă egalitate în drepturi, deci primirea în grupul respectiv. Este evident că așa se mai petrec lucrurile și la examenele de azi, unde candidatul, prin dezlegarea enigmelor propuse, își dobîndește egalitatea în drepturi și este primit în asociația profesională respectivă. În romanul polițist, o crimă constituie o enigmă; dacă dezlegarea ei este dusă la bun sfîrșit, taina criminalilor este descoperită, existența lor neobișnuită este întreruptă, iar un sinistru focar de primejdii este înlăturat. Atîta timp cît romanul se limitează la simpla relatare a unei astfel de dezlegări a unei enigme, nu ni se pune nici o problemă. Dacă povestitorul devine vizibil, în mod clar, ca atare, povestirile de acest fel pot face parte din literatură.

Povestirea majoră „roman polițist" ia naștere în primul rînd din extinderea caracterului misterios. Să lăsăm de-o parte aici acest aspect. Deoarece faptul că s-a ajuns la romanul polițist se datorează unei alte forțe. Detectivul a apărut încă din vremea lui E. A. Poe, care l-a introdus ca mijloc tehnic pentru dezlegarea enigmei. Conan Doyle, printr-un procedeu genial, l-a transformat în „personaj". Ca personaj, Sherlock Holmes a fost mai mult decît dezlegătorul unui caz anume; el avea existență proprie și continua în mod vizibil să trăiască și după lămurirea cazului; nu era numai personificarea principiului dezlegării enigmelor, ci, datorită faptului că inventatorul său l-a făcut detectiv amator, a dobîndit însușiri și impulsuri etice deosebite, care au transformat triumful dezlegării enigmelor în triumful său personal: a devenit un fel de erou. (Eroul este cel mai sesizabil personaj literar.)

Uylenspiegel nu are încă plenitudinea unui personaj autentic. Ce-i drept, se poate observa la el ceea ce se poate și altminteri observa frecvent: că există o anumită înclinare, de a atribui unui personaj fel de fel de glume, farse etc. Există chiar pe un plan inferior literaturii o înclinare de a inventa și a contura personaje. Povestitorul cărții populare n-a făcut încă din Uylenspiegel pe de-a-ntregul un asemenea personaj. În cartea despre Faust, procesul a înaintat mai mult, — dar tot n-a izbutit încă să meargă

pînă la capăt. Faust a rămas principiul vrăjitoriilor (sau purtătorul unor aventuri de călătorie); abia unii poeți autentici l-au eliberat, ca personaj, de principiul său. Ascensiunea pînă la povestirea neîntreruptă, pornind de la personajul pur, care ca atare își depășește șirul propriilor sale farse, se poate observa în permanență tocmai în scrierile umoristice. Citățm din epoca mai recentă numai *Der Tolle Bomberg* de E. Winckler, *Jeeves* de P. G. Wodehouse sau *Malhadinhas* de Aquilino Ribeiro. Contele Bobby [33] își mai așteaptă povestitorul.

Ascensiunea spre personaj este posibilă și pornind din lirică: anume, de îndată ce poezia nu se încheagă numai ca vestire, ci îl structurează pe vorbitor ca personaj determinat. Astfel, Milton este pe cale să-i constituie prin discurs liric pe „Allegro" și pe „Penseroso" ca personaje, sau Goethe să structureze figura lui Prometeu ca pe purtătorul de cuvînt al sfidării. În sfîrșit, literatura poate folosi oricînd, ca muncă pregătitoare, descrieri de tipuri psihologice sau sociale. Nu trebuie să uităm importanța contribuției pe care au adus-o la elaborarea de personaje literare Teofrast, John Earle *(Microcosmographia, 1628)*, La Bruyère *(Les Caractères, 1688)* și alții, cu „personajele" schițate de ei. Cele spuse se referă în primul rînd la roman, dar contează și pentru teatru, care are și el nevoie de personaje.

În povestirea majoră, personajul este întotdeauna un element structural, pe lîngă altele. Există însă și forme scurte, în care personajul pare să determine el singur structura, adică în care structura este un (anumit) personaj. A. Jolles obișnuia să citeze ca exemplu povestea fetei înecate din *Werther*, care evocă, după părerea lui, în modul cel mai impresionant cu putință, un personaj.

Alt element structural pe care l-am numit este ACȚIUNEA. Iarăși se naște întrebarea dacă nu există forme scurte, care sînt determinate exclusiv dinspre acțiune, așa încît să se poată observa la ele cum își dobîndește formă substanța „acțiune". Există într-adevăr astfel de forme scurte.

---

[33] Personajul a numeroase anecdote, care au circulat în toată Europa după primul război mondial. Este tipul aristocratului înfumurat și prost.

Una din ele pare a cuprinde acțiunea numai în punctul ei culminant, și anume, în formă de întîlnire. Importanța pe care trebuie s-o aibă întîlnirea, pentru a fi narabilă literar, rezidă în caracterul hotărîtor și concluziv al întîlnirii: întîlnirea este fatală. Forma în care este sesizată și povestită o acțiune ca întîlnire fatală se numește BALADĂ. Sub impresia pieirii, a ruinei, —într-un cuvînt: a înălțimii de cădere, —povestirea ajunge cu ușurință să aibă atmosferă și să fie unitară în dispoziția sa sufletească. Adeseori are loc o ușoară deplasare, așa încît dispoziția sufletească devine substanța propriu-zisă, care se vestește, iar producerea întîlnirii nu este decît prilejul. Cercetarea efectuată din punctul de vedere al genului trebuie să țină seama de această trans-substanțiere și chiar să fie atentă, deoarece numitul proces este în firea lucrurilor, iar delimitările teoretice riguroase ar fi la fel de deplasate ca și calificările pripite ca „forme impure". Important este numai să cunoaștem punctele de orientare în cîmpul creației literare, formele „pure"; atunci abundența de fenomene de tranziție poate fi cuprinsă cu privirea și devine inteligibilă.

Trecerea de la baladă la poezia lirică este gata realizată, de pildă, în poezia *Barca Bela* de A. Garrett, unde se vorbește de pe poziția îngrijorării pricinuite de prevederea întîlnirii cu sirena, în timp ce în *Loreley* de Heinrich Heine se vorbește de pe poziția stării sufletești melancolice, produsă de viziunea retrospectivă a întîlnirii. *Waldgespräch* și *Der stille Grund* de Eichendorff se află exact pe hotarul dintre baladă și lirică.

O altă formă percepe o acțiune ca pe ceva în primul rînd „real" și singular, adică stabilit cu precizie spațial și temporal. Altminteri, o percepe ca EVENIMENT, adică nu ca pe înfăptuirea rectilinie a unei intenții, ci tocmai ca pe o acomodare subită, neașteptată, care contravine intenției. Pretutindeni există asemenea puncte ciudate, care se referă în mod tainic unele la altele, pînă ce evenimentul, ajuns la punctul său culminant, este din nou determinant pentru destin. Această formă, care, după cum ne demonstrează istoria literaturii, este realizată fără încetare ca atare (știind că în această privință rolul marelui exemplu și inspirator

i-a revenit lui Boccaccio, cu opera sa *Decameronul*), se numește NUVELĂ. Numele, ca atare, face trimitere la caracterul narativ, nu la un personaj. Cît de puțin ferm este termenul se constată, și astăzi încă, în faptul că în limbile engleză *(novel)* și spaniolă *(novela)* desemnează altă plăsmuire (romanul) decît în italiană *(novella)*, germană *(Novelle)* și franceză *(nouvelle)*. Pe vremuri, denumirea mai cuprindea și alte producții, ca de exemplu basmul; nici poveștile din *Decameron* nu țin toate de forma „nuvelă".

Dar toate acestea nu pot întuneca realitatea că există o formă, care, atunci cînd este împlinită ca nuvelă, devine configurarea specială a unei desfășurări de fapte, în acel sens. Această structură de desfășurare de evenimente își exercită influența pînă și în unele gesturi linguistice tipice. Expresii ca: „și atunci s-a întîmplat ca ..."; „așa s-a făcut că ..."; „și deodată ...", nu vor fi absente din nici o nuvelă. Personajele pot fi lipsite aici cu totul de valoare proprie: ele nu sînt decît părți ale structurii faptice. Tot așa, nu rămîne loc pentru ample descrieri și episoade și imagini ale lumii. Nuvela nu este în fond pur epică; ea nu zăbovește bucuros la fiece pas, ci, prin concentrarea ei asupra evenimentului și prin tensiunea ei temporală, se apropie de dramatic. Astfel se restrînge și rolul povestitorului. Acesta nu se poate abate prea mult de la subiect, trebuie să povestească obiectiv, iar după tonul lui se observă că este el însuși impresionat de caracterul neliniștitor al lumii înregistrate și configurate de către nuvelă.

Dacă unele descrieri prea întinse și tiranice nu sînt în armonie cu spiritul nuvelei, cu concepția ei despre lume, ne aflăm în fața celui de-al treilea element structural. A treia substanță epică este segmentul de lume sau SPAȚIUL.

Punem din nou întrebarea dacă nu cumva se găsesc forme scurte, care nu există decît ca plăsmuire a acestei substanțe, așa încît să se poată studia pe ele esența „spațiului". Nu este nevoie ca personajele și evenimentele să lipsească; prin „spațiu" nu trebuie să înțelegem de pildă un simplu peisaj. Dar ele sînt determinate în întregime de pe poziția spațiului, au importanță ca expresie a spațiului. Într-o formă scurtă, spațiul ar fi conceput ca fragment

particular, închis. Ar lua naştere o imagine, un tablou. Tabloul, — sau mai bine zis: tablouaşul, — se numeşte pe greceşte *eidyllion*, iar IDILA este forma realizată literar, la care ne-am putut aştepta. Teocrit şi Vergiliu sînt maeştrii clasici ai idilei; azi, cînd auzim cuvîntul „idilă", ne gîndim bineînţeles mai degrabă la conturarea care i s-a dat în sentimentalul secol al XVIII-lea. Ne apare imaginea unui spaţiu paşnic, naiv, stilizat, în care oamenii (păstori), animalele (mai cu seamă oi), plantele, apele şi aştrii sînt elemente formate pe de-a-ntregul dinspre spaţiu, şi au o valoare locală unitară. Gessner, ca reprezentant al sentimentalismului, a transportat adeseori idila în imaginea lirică, în timp ce Műller, Voss şi alţii au căutat s-o menţină din nou într-o formă mai epică şi mai „realistă". Anumite opere ale unor poeţi ca Byron sau Annette von Droste-Hűlshoff dovedesc că sînt posibile şi creaţiile literare scurte cu altă concepţie despre spaţiu decît cea întrupată de idilele din secolul al XVIII-lea.

b. *Epopeea*

Personajul, desfăşurarea acţiunii şi spaţiul sînt cele trei substanţe, din care se alcătuieşte lumea epică. Cum se poate realiza acest lucru? Răspunsul ni-l dă cercetarea structurii operelor, în care s-a constituit o lume epică.

Să aruncăm o scurtă privire asupra operei, în care s-a configurat o lume în modul cel mai total şi care s-a dovedit a fi, atît pentru istoria literaturii, cît şi pentru teorie, marele model: *Iliada* lui Homer. Cercetarea modernă ne-a reînvăţat să vedem unitatea şi întregitatea operei, după ce privirea fusese multă vreme tulburată de o teorie necorespunzătoare a originii ei. S-a dovedit că diriguirea structurală îi revine unei desfăşurări a acţiunii, formate într-un anumit sens. Desfăşurarea diriguitoare a structurii este mînia lui Ahile, de la izbucnirea ei pînă la restabilirea onoarei şi pînă la realizarea răzbunării pentru moartea lui Patrocle, moarte care era însă chiar urmarea mîniei. Această desfăşurare a acţiunii îngăduie ca personajele să prindă viaţă şi,

cu ajutorul unor motive întîrzietoare și puse de-a curmezișul, să deschidă lumea largă, așa cum îi șade bine unei epopei. Datorită desfășurării acțiunii, opera dobîndește început, mijloc și sfîrșit, dobîndește întregitate și coeziune.

Iliada reprezintă un gen. Esența lui este că se configurează o lume totală și că devine posibilă această configurare a unei desfășurări conformate ca strat purtător de substanță. Ne ferim să-i dăm pur și simplu denumirea de „epopee". Căci atunci ar trebui create denumiri noi pentru povestirile despre lumea totală, care devin posibile pornind de la personajul conformat sau de la spațiul conformat ca straturi purtătoare de substanță. EPOPEEA în sine pare să însemne mai degrabă, — potrivit uzanței terminologice consacrate, — povestirea despre lumea totală în general, incluzînd în această noțiune și tonul elevat al modului de a povesti și chiar și forma exterioară a versului.

Există, într-adevăr, pe lîngă EPOPEEA DE ACȚIUNE, deci pe lîngă genul reprezentant de *Iliada*, o EPOPEE DE PERSONAJ: pe lîngă *Iliada* avem *Odiseea*. Cititorul modern trebuie să se ferească de a-l considera pe Odiseu într-o măsură prea mare ca soț, ca tată și ca mare latifundiar. Cine recitește *Odiseea* după multă vreme constată cu surprindere că imaginea pe care o avea mai mult sau mai puțin clară în fața ochilor nu mai corespunde decît prea puțin cu opera adevărată. Mai cu seamă primele cînturi, în care Odiseu este absent, apar într-o lumină cu totul nouă. Pentru întoarcerea acasă a lui Odiseu ele nu înseamnă nimic; călătoria lui Telemah n-are nici o legătură cu ea. Ele nu înseamnă aproape nimic nici pentru scopul nemijlocit pe care Telemah îl leagă de călătoria sa. La înapoierea sa acasă, acesta nu știe mult mai multe despre tatăl său decît la plecare. Dar știe acum din povestirile lui Nestor și ale lui Menelau (și află, într-un anumit sens, și pe propria sa piele) ce este o „întoarcere acasă". Întreaga lume elină, care devine vizibilă în aceste cînturi, este o lume a întoarcerii acasă. Iar Odiseu este cel mai mare, cel mai intensiv repatriat. Odiseu nu este un oarecare tată, soț, om particular, ci este un comandant de oști, persecutat de Poseidon și protejat de Atena, este un personaj purtător de lume și încă de cele mai mari

dimensiuni: este la urma urmei grecul care a plecat într-o expediție de război (sau comercială, sau de colonizare) și care a fost nevoit să se încredințeze mării îngrozitoare. Iar Itaca este patria fără bărbați, în care se înapoiază și în care cei rămași acasă s-au instalat la largul lor (sub acest aspect este înfățișată de altfel lumea în povestirile lui Nestor și Menelau). Și chiar așa redeschide acest personaj lumea totală; tot ce se întîmplă (sau cel puțin aproape tot) îi este subordonat, în timp ce în *Iliada*, invers, personajele erau subordonate (în primul rînd) desfășurării evenimentelor.

Trecem la al treilea gen de epopee: configurarea lumii totale sub conducerea SUBSTANȚEI SPAȚIALE. Marea ei reprezentantă este *Divina Commedia* de Dante. Faptul că, la trecerea prin infern, purgatoriu și paradis, nu este vorba de lumea pămîntească a existenței, nu contează, deoarece poetul izbutește pe deplin să transporte acolo lumea reală. Și mai ales în prima parte, în *Infernul*, în care personajele și-au păstrat forma lor de viață de pe pămînt și care, cu plinătatea sa cosmică, este fără îndoială partea propriu-zis și cu adevărat epică. (Așa cum s-a constatat de altfel și la epopeile lui Milton și Klopstock: că, în fond, caracter epic, senzorial-concret, au numai părțile care se petrec în iad.) În părțile următoare, la Dante, conținutul cosmic epic se volatilizează. Vin în prim-plan alegoriile, adică formații „făcute" din substanță simbolică; cu această exprimare simbolică, opera se apropie de creațiile literare didactice prezentate, în maniera narativă epică, de teogoniile Antichității, sau de unele opere ca *De natura* de Lucrețiu, care, ca opere didactice, își au locul dincolo de domeniul literaturii: la hotarul epicului, așa cum stă proverbul la hotarul liricii maximelor.

Dar în *Divina Commedia* apare chiar din prima parte o dificultate. Principiul compozițional este înșiruirea a numeroase amănunte, a numeroase personaje și întîmplări, care au, toate, „valoare locală". Procedeul este tipic pentru un gen care se structurează de pe poziția spațială. Structura lui nu va fi niciodată atît de fermă ca atunci cînd o desfășurare de fapte devine strat purtător. Autorul s-a străduit în cazul de față să compenseze relaxarea imanentă printr-o

articulare exterioară foarte rigidă (cu conținut de semnificații propriu).

Creațiile literare epice care îmbrățișează un crîmpei de lume mai limitat au fost apoi agreate îndeosebi în secolul al XVIII-lea. Cînd clasicismul a căutat să-și însușească elevația și întregitatea epopeii prin folosirea mitologiei grecești, a săvîrșit o greșeală, deoarece acum lumea înfățișată a devenit, — în partea ei mitologică, — fictivă și artificială, fără să-și însușească lumea miraculoasă a basmului. Mai norocos a fost încă Thomson, care s-a limitat în mod conștient la un anumit crîmpei de lume pămîntesc și a obținut o mai mare articulare prin succesiunea anotimpurilor. Dar și așa, principiul compozițional rămîne înșiruirea de amănunte, ca în toate creațiile literare epice spațiale. Analiza unei asemenea creații literare trebuie să cerceteze cum evită autorul primejdia înșiruirii „la nesfîrșit". Apoi trebuie să cerceteze prin ce mijloc crîmpeiul de lume, în sine limitat, dobîndește totuși elevație și amploare, așa încît contrastul dintre modalitatea narativă epică elevată (versul) și îngustimea subiectului să nu se simtă prea mult. Deoarece contrastul există: modalitatea narativă și substanța formată sînt întrucîtva omogene; putem trage concluzia că nici una din aceste plăsmuiri nu este formă „pură".

Faptul că astfel nu s-a exprimat încă nici o apreciere cu privire la valoare (ci mai degrabă recunoașterea că în creația literară vie forțele se încrucișează și se amestecă) reiese din *Hermann und Dorothea* de Goethe. Modalitatea narativă și constructivă este cea a epopeii „desfășurare de fapte". Substanța este însă un crîmpei de lume limitat, viața burgheză dintr-un orășel: forma de gen care acționează aici este idila. Simțul goethean al formei nu se mulțumește acum cu trecerea în revistă a acestei lumi, așa cum își traversează crîmpeiele de lume Dante, Thomson, E. von Kleist, Haller și alții; Goethe își deschide lumea cu ajutorul unei desfășurări de evenimente, al unei povești de dragoste, care ține în întregime de această lume și face să fie posibilă formarea ei.

c. *Romanul*

Hegel și Vischer au arătat în ce situație dificilă se află în timpurile moderne autorul de epopei. El nu se poate sprijini pe legende și mituri crezute; lumea lui este „organizată prozaic", și — ca „realitate recunoscută experimental" — a devenit nemitică și lipsită de miracole. Iar autorul nu mai găsește auditori reuniți, ci trebuie să scrie pentru cititori. Chiar și numai datorită acestui fapt se modifică întreaga atitudine narativă. Dar mutația din lumea înconjurătoare, despre care se narează, merge încă și mai în adîncime. Așa cum povestitorul nu mai stă acum pe locul înălțat al rapsodului, ci vorbește ca povestitor personal (cf. capitolul bogat în material *Sprachliche Stilformen des Romans* în cartea lui Koskimies), așa cum auditorul a devenit cititor particular, personal, tot așa și întreaga lume despre care se povestește a devenit mai particulară. Cititorul urmărește povestirea ca om personal, și așa i se și povestește despre întîmplări personale. Chiar dacă subiectul este o mare desfășurare de evenimente, care cuprinde popoare întregi, — ca de pildă în multe romane istorice, — în această perspectivă vedem întotdeauna numai trăiri personale: vremea cruciadelor se numește *Ivanhoe*, Renașterea tîrzie *Vittoria Accorombona* etc.

Personajele nu mai sînt acum atît de bogate în lume ca Odiseu, regele, favoritul zeilor, repatriatul grec, — ci sînt personaje particulare, „personale": Tom Jones, Yorick, David Copperfield, Julien Sorel, Wilhelm Meister, frații Karamazov. Iar cînd Madame Bovary moare, e altceva decît cînd moare Hector sau Kriemhilda. Iar cînd Heinrich von Ofterdingen visează, e altceva decît cînd visează Vasco da Gama în *Lusiada*. Spațiul, la urma urmei, este un crîmpei de lume resimțit personal; chiar atunci cînd ai vrea să fie la fel de vast ca în epopee, rămîne totuși spațiul în care trăiesc indivizii, în cel mai bun caz spațiul care poartă (și poate că și produce) o desfășurare de evenimente mari.

Povestirea despre lumea totală (pe un ton elevat) s-a numit epopee; povestirea despre lumea particulară (pe un ton particular) se numește ROMAN.

Se înțelege lesne că romanul a avut din totdeauna tendința de a scoate în evidență, în lumea mai prozaică, pe care o înfățișează, tocmai sectoarele și motivele învăluite într-o aură poetică, tocmai pentru că sînt neobișnuite; tîlharul, criminalul, țiganul, iezuitul, milionarul, pentru anumite cercuri nobilul sau artistul liber-profesionist etc. sînt motive preferate ale romanului, iar rolul fecund al hazardului surprinzător poate fi lesne înțeles ca o încercare de a poetiza lumea: toate acestea au fost incluse în adjectivul „romanesc". Publicul îngăduie, ba chiar cere, poetizarea lumii prozaice. Domnește o ciudată *coincidentia oppositorum*[34]: pe de o parte dorim ca romanul să provină din fantezie, adică din forța cea mai poetică (FICȚIUNE este un termen de specialitate nimerit), iar pe de altă parte dorim totuși verosimilitatea, realitatea, ba chiar „certificarea" celor povestite.

Firește, concepția despre ceea ce sînt sectoarele și motivele „poetice" și despre ceea ce este permis din punctul de vedere poetic se schimbă. La crearea de romane, gustul publicului este un factor mai esențial decît la alte forme literare. Iar situația devine critică atunci cînd nu mai vrem să știm de caracterul fictiv, cînd dorim ceva faptic, „real", și deci informare. Căci atunci romanul este împins de pe tărîmul literaturii pe tărîmul literaturii didactice; tocmai în prezent se constată în zona de frontieră proliferarea unei beletristici istorice sau geografice. (Criza actuală a romanului se datorează în același timp sentimentului de insuficiență a viziunii „particulare" a lumii în general.)

Romanul nu este un gen în sensul baladei, nuvelei, idilei, ci este în primul rînd povestirea despre o lume particulară pe un ton particular. Putem fi întru totul de acord cu fraza unuia din cei mai importanți teoreticieni ai romanului, Edwin Muir, că romanul este *„the most complex and formless of all its divisions"*[35] (*its:* ale literaturii). Și totuși, prin aceasta, problema formei nu este încă lichidată (nici pentru

[34] Coincidența contrariilor (lat.).

[35] Cea mai complexă și mai lipsită de formă dintre toate subîmpărțirile ei (engl.). — „Ei": ale literaturii.

Muir). De problema formei, respectiv de problema genului, ne apropiem abia cînd căutăm substanțele formabile. Desfășurarea acțiunii, personajul și spațiul sînt cele trei straturi ale substanței în toată epica; dacă unul dintre ele este format sau portant, rezultă un gen. Cu alte cuvinte: cele trei genuri ale romanului sînt ROMANUL EVENIMENTAL, ROMANUL PERSONAGIAL și ROMANUL SPAȚIAL.

Istoriograful literar va putea confirma această subîmpărțire, obținută din firea lucrurilor. Ea se aseamănă de pildă cu tipologia la care a ajuns Muir prin observarea romanelor, adică pe cale inductivă, cînd vorbește despre *dramatic novel*[36], *character novel*[36] și *chronicles*[36] (el numește și alte tipuri). În subîmpărțirea lui Robert Petsch, care distinge romanul evolutiv și romanul evenimental, se pot regăsi eventual două din genurile noastre, în timp ce Günther Müller *(Gestaltfrage)*, tot pe cale inductivă, a ajuns la o tipologie care seamănă cu a noastră; el numește cele trei tipuri: roman de evoluții, roman psihologic, roman de situații.

Cel mai ușor de sesizat este ROMANUL EVENIMENTAL. Întrucît desfășurarea acțiunii asigură un început ferm, un mijloc ferm și un sfîrșit ferm, orice realizare a acestui gen prezintă o coeziune care nu este prea lesne accesibilă celorlalte genuri. Privită istoric, de asemenea, această formă apare cea dintîi; căci romanul grecesc tîrziu, care avea să exercite o influență atît de universală, este un roman evenimental. (Femeia cultă Nise din *La dama boba* a lui Lope de Vega îl mai numește încă pe Heliodor *„griego poeta divino"*[37], iar Madame de Scudéry recunoaște: *„Je vous dirai donc que j'ai pris et que je prendrai toujours pour mes uniques modèles l'immortel Héliodor et le grand Urphé. Ce sont les seuls maîtres que j'imite et les seuls qu'il faut imiter."*[38]) Romanul grecesc tîrziu a fost cel pe care l-au avut în vedere Lamy și Pater Huet cînd au definit romanul ca poveste amoroasă

[36] Romanul dramatic, romanul de personaj, cronica (engl.).

[37] Divin poet grec (span.).

[38] Am să spun așadar că am luat și că voi lua întotdeauna drept unicele mele modele pe nemuritorul Heliodor și pe marele Urphé. Sînt singurii maeștri pe care îi imit și singurii care trebuie imitați. (fr.).

născocită: dragostea este desigur cea mai importantă și totodată cea mai poetică desfășurare de evenimente la care ia parte omul ca ființă particulară. De aceea, romanul evenimental se și realizează, la început exclusiv, iar mai tîrziu într-o măsură încă preponderentă, ca roman de dragoste. Fabulația începe cu prima întîlnire (de aici provine dragostea la prima vedere), apoi se ajunge la despărțire, cu care prilej curbele se depărtează mult una de alta, și în sfîrșit la unire. Romanul grecesc tîrziu conține motivele caracteristice pentru acest tip, care aveau să revină fără încetare mai tîrziu, fie la fel, fie cu ușoare modificări: naufragii, atacuri prin surprindere, captivitate, tirani dezlănțuiți, asemuiri datorate unor deghizări etc. Nu lipsește nici motivul separator al deosebirii etnice, din care, în romanul burghez, se trage motivul sărăciei prohibitive sau motivul deosebirii de clasă socială.

O serie de motive (și de grupe de motive) fixe caracteristice se dezvoltă în tipul interesant al romanului de groază. Acesta a exercitat de altfel o influență durabilă asupra romanului "elevat". Jean Paul, Balzac, Dostoievski își au rădăcini mai mult sau mai puțin puternice în el; Walter Scott și-a îndemnat prietenul să scrie o *Apology for Tales of Terror*, iar romanul istoric influențat de el este plin de orori (cf. și *Notre Dame*, *Quo vadis* etc.). De fapt, în adîncul sufletului său, Scott năzuia să treacă la romanul spațial, pe care însă nu l-a realizat în mod pur, tocmai pentru că fusese sedus de cel evenimental. Majoritatea romanelor sale sînt străbătute de o fisură vizibilă. Cititorul de azi o trece cu vederea, adică trece cu vederea descrierile lungi, — elemente structurale ale romanului spațial.

De o neobișnuită rigiditate în desfășurarea acțiunii și de o mare concentrare, chiar și în sectorul de lume respectiv, este romanul lui Goethe *Die Wahlverwandtschaften*. Unii critici au găsit că amintește de nuvelă. Dar nu se poate ignora faptul că desfășurarea acțiunii purtătoare de structură Goethe o ancorează în omul individual, într-un mod cu adevărat romanesc și întru totul exemplar, și n-o configurează ca desfășurare în sine. Desfășurarea acțiunii

dezvăluie lume, aici îndeosebi lume individuală, iar întregul este cel mai autentic roman.

ROMANUL PERSONAGIAL se deosebește structural de romanul evenimental chiar numai prin faptul că personajul principal este unic, în timp ce dincolo sînt de obicei două personaje. A fost arătată mai sus o cale care duce la el: de îndată ce purtătorul unitar inițial al unei serii de narațiuni scurte de același fel dobîndește viață proprie. Gerhart Hauptmann a făcut încercarea de a elibera figura lui Uylenspiegel. Țelul lui era chiar s-o vadă de pe poziția rapsodului, să-i confere conținut cosmic și să reveleze cu ea nu o lume particulară, ci pe cea „mare". O epopee a personajului purtător de lume, care însă nu se dezvoltă, este ascunsă și în *Il principe* de Machiavelli.

Geniul numit Cervantes a fost acela care a ctitorit romanul modern, privit de pe această latură. În sine, *Don Quijote* a fost în primul rînd numai anti-eroul aventurilor din cărțile cavalerești, iar cititorii de atunci mai vedeau încă, în spatele celor mai multe dintre isprăvile sale eroice, aventurile corespunzătoare din romanele cavalerești, a căror lume era astfel ironizată. Dar Cervantes a conferit personajului său tocmai acea plenitudine a firii, acea adîncime și închegare, care au făcut din opera sa reprezentantul nemuritor al romanului personagial. În ciuda contrastului fericit cu un al doilea personaj, apare o dificultate și pentru acest gen: este greu să se obțină început, mijloc și sfîrșit din stratul purtător de substanță. Este de înțeles că în conversația dintre Napoleon și Goethe s-a trecut de la *Werther* la problema romanului fără sfîrșit, problemă absentă în romanul evenimental. Și este de înțeles că romanul personagial, cînd substanța personajului este elaborată mai ales spre latura pasivității, singurătății și sensibilității, înclină lesne spre liric, după cum se poate observa în *Werther* de Goethe, în *Hyperion* de Hölderlin, în *Raphaël* de Lamartine, în *Adolphe* de Benjamin Constant etc. Goethe este de altfel ca un model pentru felul în care își extrage din însuși personajul său și numai din el fabulația precisă a romanului.

O altă cale care a dus la romanul personagial a pornit de la autobiografie. De îndată ce scriitorul nu și-a mai văzut

propriul eu numai ca purtător al unor evenimente, senzații etc. izolate, ci a văzut evoluția ca un tot semnificativ, drumul spre romanul evolutiv a fost deschis. *Spovedaniile* sfîntului Augustin și-au exercitat în permanență influența, iar forma „la persoana I", atît de agreată în acest tip, dovedește totodată apropierea de autobiografie. S-ar putea spune că devine neapărat unul dintre cele mai net conturate tipuri ale romanului, de îndată ce sentimentul individualității personale îi călăuzește orientarea în existență. Acesta a fost cazul în secolul al XVIII-lea și puțin după aceea. În rest, romanul evolutiv favorizează revelarea lumii de pe poziția stratului purtător de substanță; căci numai în contactul permanent cu lumea poate avea loc evoluția.

Se mai delimitează de obicei, ca tip special, romanul de formare. Dezvoltarea duce aici la o stare de maturitate definitivă, echilibrată interior, iar eroul și-a desăvîrșit predispozițiile într-un tot armonic. Premisele ideologice ale acestui tip duc lesne, bineînțeles, la stilizare și schematizare și împiedică deplina desfășurare a epicului: viziunea amplă și cuprinzătoare a abundenței pestrițe a lumii se tulbură și se restrînge.

În epoca modernă, Spania nu a conturat numai, cu *Don Quijote*, romanul personagial, ci, cu romanul picaresc, și ROMANUL SPAȚIAL. La prima vedere ar putea părea că aici s-a petrecut același lucru ca acolo: că purtătorul unitar al unei serii de istorisiri scurte de același fel a devenit încetul cu încetul personajul *pícaro*[39]. Dar atunci nu s-ar fi putut forma un tip al romanului picaresc; repetarea aceluiași „personaj" ca strat purtător ar fi devenit o imitație, nu o continuare fecundă. În realitate, la o mai îndeaproape cercetare, se recunoaște că personajul *pícaro* nu are nevoie să dobîndească valoare proprie. De multe ori nu se ajunge nici măcar la individualitatea unitară. S-a încercat, cu multă perspicacitate, interpretarea eroului celui mai important roman, poate, din primul val de răspîndire a romanului picaresc, *Simplicissimus* de Grimmelshausen, ca personaj

[39] Individ din mediul interlop: cerșetor, aventurier, vagabond etc. (span.).

închegat purtător, iar interpretarea romanului însuși, ca roman evolutiv, ba chiar ca roman de formare. Sînt încercări pe un obiect neadecvat. S-a încercat și elogierea zugrăvirii și dezvoltării caracterului eroului lui Lesage, *Gil Blas*, în timp ce alții au ajuns la o concluzie, pe care Lanson a formulat-o cam exagerat: *„Il n'a que le nom individuel"*.[40] Cînd însă consideră totodată nenumăratele episoade ca slăbiciune compozițională și intercalări dăunătoare, Lanson nesocotește natura genului. Ceea ce contează este tocmai reprezentarea lumii multiple, deschise. Caracterul de mozaic, însumarea, este principiul constructiv necesar, iar abundența locurilor acțiunii și a personajelor implicate este cerută din interior.

Aici există primejdia de a nu putea găsi un sfîrșit în firea lucrurilor, atîta timp, tocmai, cît n-a fost depășită totalitatea lumii experimentabilă personal. Adeseori autorii au adăugat continuări la cărțile publicate, și nu arareori au avut grijă alții să facă acest lucru în locul lor. Deoarece acești autori, cei mai autentici povestitori epici, pe care îi entuziasmează abundența lumii și a întîmplărilor ei, sînt de felul lor refractari restrîngerii printr-o formă care să asigure un început, un mijloc și un sfîrșit. Romanul picaresc se sfîrșește bucuros cu motivul sihăstriei, adică al renunțării forțate la această lume pestriță. Dar acesta este un sfîrșit exterior drastic, care poate fi lesne desființat, după cum dovedește Grimmelshausen.

Al doilea val de influență a romanului picaresc s-a îndreptat în secolul al XVIII-lea mai întîi spre Anglia (Fielding, Smollett) și de acolo a ricoșat spre continent. Conștiința individualității, care atunci era trează (și care a făcut din roman în general forma literară predominantă), cerea o mai mare unitaritate a eroului revelator de lume. O astfel de conturare individuală, bineînțeles, nu poate deveni prea precisă în romanul spațial. O neînțelegere semnificativă a fost faptul că o interpretare psihologizantă i-a tot reproșat mereu lui Tom Jones, eroul lui Fielding, paliditatea caracterului. Conținutul picaresc este astfel ignorat. Și cît de

[40] Nu are decît numele individual. (fr.)

imprecis, instabil, maleabil, rămîne și Wilhelm Meister, eroul lui Goethe! Abia datorită sfaturilor greșite ale ne-epicului Schiller a ajuns Goethe să pună pe seama eroului său și o evoluție (dar numai atît). Și cît de maleabilă și de flexibilă este și Rebecca, eroina lui Thackeray din *Vanity Fair!* Autenticul *picaro*, în pofida tuturor isprăvilor sale eroice, nu ajunge niciodată erou, și în pofida tuturor crimelor sale, nu ajunge niciodată criminal.

Romanul spațial cunoaște în secolul al XIX-lea o nuanțare deosebită și totodată o restrîngere. Ca țel apare acum de multe ori reprezentarea acestei lumi actuale, contemporane, adesea într-un sector delimitat cu precizie. Ceea ce denumim de obicei „roman de epocă" și „roman social" nu sînt decît tipuri specializate ale romanului spațial. Pe lîngă mijlocul auxiliar al personajului unic, al aventurierului, care este totodată și nemuritor, mai apar și alte tehnici. Tolstoi a folosit în *Război și pace* adevărate evoluții; Fontane și Eça folosesc, după cum am văzut anterior, material evenimental. (Ctitorul romanului de epocă în Germania, Immermann, se alăturase lui *Wilhelm Meister* de Goethe, cu mai mult drept, de altfel, decît autorii de romane de formare.)

De un deosebit interes este romanul francez, care tocmai în cei trei mari maeștri Balzac, Stendhal și Flaubert prelucrează în mod diferit tendința epocii spre romanul de epocă. Balzac, în *Illusions perdues*, exprimă indirect o critică la adresa lui Walter Scott, că acesta ar fi dramatizat prea mult romanul modern. Critica este îndreptată clar împotriva priorității acțiunii. (Victor Hugo, în recenzia sa privitoare la *Quentin Durward*, lăudase în mod semnificativ *les effets dramatiques* [41] și excelenta „tramă".) Dacă Balzac și-a grupat romanele în serii: *Études de la vie privée, Études de la vie de province, Études de la vie parisienne*, pe care apoi le-a reunit din nou în ciclul *Études sociales*, dacă le-a dat titlul general *Comédie humaine* (și avea dreptate să evoce umbra lui Dante, autorul epic al spațiului), toate acestea indică dorința sa cea mai profundă: aceea de a concepe

[41] Efectele dramatice (fr.).

lumea ca spațiu. Multitudinea de oameni (care revin întîmplător în alte sectoare), plenitudinea obiectualului și evenimentalului, o anumită amorfitate datorată nestăpînitei dorințe de a povesti, lipsa de scrupule, cu care sînt folosite în fiecare roman în parte unele evenimente și personaje ca purtătoare ale structurii, dar fără să fie păstrate cu consecvență în celelalte romane, —toate acestea dovedesc că aici un gen și-a găsit autorul cel mai nimerit.

În Stendhal a avut loc o tranziție spre romanul spațial. Căci *Le rouge et le noir* nu poate fi citit ca roman pur evolutiv. Eroului îi revine valoare locală în spațiu (adică într-un anumit sector de timp), iar sectorul de lume are pe lîngă el aproape valoare proprie: *Chronique de 1830*, așa sună în mod semnificativ subtitlul. Dacă acest roman se află cam la hotar, *La chartreuse de Parme* înclină univoc spre romanul spațial; evoluția lui Fabrice devine mai degrabă un mijloc auxiliar pentru dezvăluirea unei lumi majore, pasionale.

La Flaubert, legătura dintre romanul evolutiv și cel spațial este încă și mai intimă decît în *Le rouge et le noir*. La sfîrșitul romanului *Madame Bovary*, autorul îl pune pe Charles Bovary să rostească un cuvînt, despre care spune: *„un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit"* [42]. Se referă la viața Emmei: *„C'est la faute de la fatalité"* [43]. Dar *fatalité* nu în sensul de destin hain, care năvălește de afară, ci *fatalité* ca o necesitate inevitabilă, prezentă în spațiu. De pe această poziție s-a putut explica și construcția și compoziția, ba chiar și unele amănunte ale tehnicii romanului. Succesiunea rapidă și cauzalitatea absentă a scenelor, respectiv a tablourilor (semnificativă bineînțeles abia după *Madame Bovary*) țin de structura genului „roman spațial". Deosebirile ideologice dintre cei trei mari romancieri francezi pot rămîne la fel de bine neluate în seamă aici, ca și deosebirile dintre atitudinile lor narative. N-am urmărit decît să atrag atenția asupra forțelor genului, cu care, în opera de artă autentică, conținutul spiritual și atitudinea narativă se află

[42] Un cuvînt mare, singurul pe care l-a rostit vreodată (fr.).
[43] Este vina fatalității (fr.).

într-o corelare intimă. (Despre Flaubert s-ar mai putea spune eventual că atitudinea sa narativă disciplinată, determinată de minte, poate să creeze în mod izolat opere de artă desăvîrșite, — ceea ce este posibil și în cazul romanului de formare, determinat ideologic, — dar nu poate da viață rodnică istoriei romanului, deoarece în fond nu este tipic romanescă.)

De cîtva timp, situația romanului pare foarte încîlcită. Viața lui depinde de un lucru: dacă-și regăsește drumul înapoi spre cele trei genuri posibile, dătătoare de viață, din care i-a venit întotdeauna viața. Dacă astăzi se intitulează romane multe producții care nu provin din cele trei genuri, vina o poartă pe de o parte necunoașterea de către autori a legilor vitale ale artei lor. Pe de altă parte, cercetării îi revine sarcina de a observa dacă nu cumva sînt în acțiune forțe venite din alt sector decît din cel al romanului.

d. *Povestirea*

Rămîne să mai spunem în încheiere un cuvînt despre povestire. Ceea ce o constituie ca unitate este în primul rînd, — după cum arată numele, — calitatea ei de a fi povestită sau cel puțin de a putea fi povestită. Învesmîntarea ei curentă ca text intercalat indică faptul că poate fi receptată „într-o singură ședință", ceea ce se întrezărește mai mult sau mai puțin în toate povestirile. Pe aceste considerente se bazează deci scurtimea și limitarea ei, spre deosebire de roman, care este mai total. Despre aceasta a spus unul din cei mai buni teoreticieni ai lui *„that the extent should not be less than 50 000 words"* [44] (Forster, *Aspects of the Novel*). În categoria „povestire" se obișnuiește să se pună asadar tocmai ceea ce este mai scurt. Dar cu toate că în scurtimea și limitarea textului rezidă cu siguranță ușoare tendințe configurative, aceste două însușiri nu constituie încă povestirea ca gen. Dimpotrivă, am văzut mai sus că ea ascunde

[44] Că întinderea n-ar trebui să fie mai mică de 50 000 de cuvinte (engl.).

cîte ceva: am mai vorbit despre nuvele, basme, idile, pe care cu bun temei le putem denumi „tipuri ale povestirii". Din toate formele „simple" se pot face povestiri, dacă le realizează un povestitor. Avem convingerea că pentru interpretarea unei povestiri am pus la dispoziție, prin explicațiile date în capitolul de față, toate mijloacele, spre a găsi stratul central și spre a înțelege integralitatea și conlucrarea tuturor straturilor în povestire.

5. Genurile dramaticului

a. *Dramaticul*

Avem în fața noastră o piesă de teatru, atunci cînd, pe o suprafață amenajată anume, niște actori joacă desfășurarea unei acțiuni. Ceea ce ni se înfățișează în felul acesta este așadar determinat de aceleași trei elemente fundamentale ca și lumea pe care o înfățișează autorul epic: desfășurarea acțiunii, spațiul și personajul. În acest paralelism rezidă o comunitate și totodată motivul pentru care o povestire, un roman, o nuvelă, chiar și o epopee, pot fi dramatizate, adică transpuse în acel mod de prezentare. Cititorul modern va da uneori din cap, cînd va auzi ce romane au fost dramatizate în secolul al XVIII-lea; dar situația a continuat și în secolul al XIX-lea, cînd de pildă în Germania, Birch-Pfeiffer a adus pe scenă cele mai agreate povestiri ale epocii. Iar de curînd a fost prezentată publicului în Portugalia chiar *Familia Maia* a lui Eça.

La vremea sa, însuși Lessing a pus celebra întrebare: *„Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke, und mit der Aufführung desselben, weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die*

eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde?" [45]

Piesei de teatru determinate de forma de prezentare îi corespunde din interior dramaticul: ca atitudine interioară și ca esență propriu-zisă a lumii poetice. Dramaticul este, alături de liric și de epic, a treia concepție despre lume, aflătoare chiar în limbă. E. Staiger a susținut cu tărie teza că la forma dramatică de prezentare nu se poate ajunge decît abia pornind din dramatic; nu trebuie să uităm că există îndemnuri și trepte preliminare pentru scenă, situate în afara „dramaticului". Astfel, curiozitatea duce la exibiții, tablouri vivante, cortegii istorice de tot felul, iar deghizarea are un farmec pur și simplu magic; prin mijloace decorative deghizăm la ocazii speciale camere și grădini; ne dăm seama că plăcerea pătimașă a copiilor de a se deghiza este mai mult decît o simplă joacă; la balurile mascate, la carnaval, chiar și adulții gustă farmecul tainic al deghizării; și totuși Staiger are perfectă dreptate cînd spune că mișcarea noastră teatrală modernă, că scena, a fost formată de dramatic.

Atunci cînd lumea devine dramatică, încetează acea contemplare calmă, acea distanțare amplă, acea dragoste de fiecare punct din pestrița varietate a existenței, care erau semnificative pentru atitudinea epică. Aici, sensul ultim al vorbirii nu este vestirea unei contopiri sau înfățișarea unei alte ființe, ci aici limba declanșează, aici cuvîntul provoacă ceva ce n-a existat mai înainte, aici eul se simte în permanență interpelat, chemat, atacat, aici totul tinde cu încordare spre ceea ce va să fie. Tocmai pentru că lumea astfel conformată urmează să fie trăită nemijlocit ca atare, dramaticul tinde spre piesa de teatru, în care nu mai există nici preterit, nici vreun povestitor intermediar. Se găsesc desigur și în unele povestiri pasaje dramatice, iar nuvela,

[45] La ce bun munca grea a formei dramatice? De ce să se construiască un teatru, să se deghizeze bărbați și femei, aceștia să-și chinuiască memoria, să fie invitat tot orașul într-un singur loc? dacă eu, cu opera mea, și cu reprezentarea ei, nu urmăresc să produc altceva decît cîteva din emoțiile pe care mai mult sau mai puțin le-ar produce și o povestire bună, citită de fiecare acasă, în colțișorul lui? (germ.)

cu concentrarea ei pe o anumită desfășurare evenimentală, cu încordarea ei temporală, cu tonul ei narativ obiectiv, este plină de spirit dramatic (din care cauză dramatizările nuvelelor sînt foarte sugestive). Desigur, și imnul, oda etc., cu trăirea lor a unei tensiuni, au ceva dramatic, chiar dacă nu se ajunge la o desfășurare, nici la evenimente, — dar afinitatea deosebită a dramaticului cu scena rămîne de netăgăduit.

Faptul de a fi în permanență interpelat obligă eul respectiv la decizii și deci la judecată; lumea dramatică este mai spirituală, mai normativă, decît cea epică. Întrucît personajele sînt astfel în permanență coordonate cu „celălalt" și supuse tensiunii a ceea ce va urma, întrucît pe de altă parte și spațiul, în măsura în care nu este o scenă neutră, este plin de tensiuni, se poate spune că dramaticului în sine îi este inerentă prioritatea evenimentului, așa cum lumii „particulare" a romanului îi este inerentă prioritatea personajului. Se poate întîmpla ca o piesă de teatru să înceapă cu o idilă (ca de pildă *Wilhelm Tell* de Schiller), dar numai pentru a desfășura și tensiunea dramatică a spațiului printr-o schimbare bruscă. Shakespeare începe de altfel aproape întotdeauna „dramatic"; dăm ca exemplu numai începutul tragediei *King Lear:*

KENT: *I thought the king had more affected the Duke of Albany than Cornwall.*
GLOUCESTER: *It did always seem so to us; but now ...* [46]

O presupunere de pînă acum se dovedește a fi greșită, situația de fapt este alta și impune o schimbare de atitudine. Sub aspectul dramaticului nu există poet mai mare decît Shakespeare. Nici un alt autor dramatic n-a creat lume ca el, atît din punctul de vedere al purității de stil, cît și din cel dramatic.

---

[46] KENT: Totdeauna am crezut că regele ține mai mult la ducele de Albany decît la Cornwall. / GLOUCESTER: Așa ni s-a părut și nouă; dar acuma ... (engl.). — (Trad. Mihnea Gheorghiu, în: William Shakespeare, *Opere*, vol. X, Editura pentru Literatură Universală, București, 1962, p.11.)

b. *Piesa de personaj, piesa spațială, piesa de acțiune*

Problema structurilor posibile ne duce la genurile din cadrul dramaticului. Considerațiile privitoare la epic ne arată drumul. Oricît de specifică ar fi, lumea dramatică este alcătuită tot din evenimente, personaje și spațiu. Așadar, cele trei genuri posibile sînt: TEATRUL DE ACȚIUNE, TEATRUL DE CARACTERE, TEATRUL SPAȚIAL. Această subîmpărțire corespunde aproximativ celor trei genuri dramatice, pe care le enunță Schiller în monumentalul început al recenziei sale la *Egmont* ca pe cele trei posibile: *„Entweder es sind ausserordentliche* Handlungen *und* Situationen, *oder es sind* Leidenschaften, *oder es sind* Charaktere, *die dem tragischen Dichter zum Stoff dienen; und wenngleich oft alle diese drei, als Ursach und Wirkung, in* einem *Stücke sich beisammenfinden, so ist doch immer das eine oder das andere vorzugsweise der letzte Zweck der Schilderung gewesen."* [47] Definițiile pe care le dă Schiller în continuare au fost obținute dintr-o viziune pur morfologică.

Istoria literaturii poate ajuta la înțelegerea tuturor acestor lucruri și poate că va ajuta și la confirmarea justeței subîmpărțirii. Pentru TEATRUL DE PERSONAJE (de caractere) se pot cita ca exemple unele piese ale curentului *„Sturm und Drang"*, generate de antuziasmul produs de „tipul grozav". Sau cele ale curentului *„Sturm und Drang"* elisabetan, reprezentat de pildă de către Marlowe și care pornește tot de la personaj. Marlowe nu numai că este cel dintîi care îl configurează pe Faust ca pe un personaj real, dar a adus în teatru și istoria, pornind de la personaj. În general, structura piesei de personaj, care nu este deloc rară, se caracterizează printr-o anumită deslînare a acțiunii; se succed stații după stații. Unitatea nu rezidă în acțiune, ci în personaj. Începutul, mijlocul și sfîrșitul trebuie obți-

[47] Poetului tragic îi servesc ca subiect fie *acțiuni* și *situații* extraordinare, fie *pasiuni*, fie *caractere;* și cu toate că adeseori toți acești trei factori se întîlnesc împreună într-o *singură* piesă, în calitate de cauză și efect, totuși, unul sau altul dintre ei a fost întotdeauna, în mod prioritar, scopul ultim al evocării (germ.).

nute din natura lui. Schiller a spus despre structură: *„Ist endlich der Charakter sein vorzügliches Augenmerk, so ist er in der Wahl und Verknüpfung der Begebenheiten noch viel weniger gebunden, und die ausführliche Darstellung des* ganzen *Menschen verbietet ihm sogar,* einer *Leidenschaft zu viel Raum zu geben.“* [48] Schiller a văzut de altfel în Götz von Berlichingen *„das erste Muster in dieser Gattung“* [49], însușire pe care i-o atribuia pe bună dreptate și lui Egmont; în îndoiala sa cu privire la gen, pe care Schiller nu și-o poate reprima, începe să se simtă ceva din punctul de vedere clasic, pentru care tragedia de acțiune avea să devină forma cea mai pură a teatrului: *„Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, wie viel oder wie wenig sich diese neue Gattung mit dem letztem Zwecke der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, verträgt; genug, sie ist einmal vorhanden, und ihre Regeln sind bestimmt.“* [50] (Obiecțiunile lui Schiller la adresa lui Egmont se bazează pe faptul că aici i se pare încălcată regula, care este pentru el legea fundamentală a întregii arte a tragediei și care este valabilă pentru toate trei genurile: noțiunea de măreție.)

De altfel, din marile piese de personaj se poate observa cît de tipică este în toată dramaturgia ordinea temporală în care se înfățișează lumea, alcătuită aici pe baza personajului. Kleist izbutește să sugereze trăznetul din destinul Pentesileei, într-un șir de evenimente care se succed fără pauze. Proiectate în „timpul obiectiv“, ar avea o întindere sensibil mai mare. În *Götz* de Goethe, dimpotrivă, evenimentele se desfășoară potrivit măsurării obiective a timpului, în cîteva luni; avem sentimentul, determinat de felul în care ne înfățișează Goethe desfășurarea interioară a destinului, că între prima și ultima scenă au trecut cîteva decenii.

---

[48] Dacă în sfîrșit ținta lui primordială este caracterul, [poetul] este cu mult mai puțin legat, în ceea ce privește alegerea și înnodarea evenimentelor, iar reprezentarea amănunțită a omului *întreg* îi interzice chiar să acorde prea mult spațiu *unei* pasiuni. (germ.)

[49] Primul model în acest gen (germ.).

[50] Nu este aici locul să cercetăm cît de mult sau cît de puțin se împacă acest gen nou cu scopul ultim al tragediei, acela de a stîrni teamă și milă; destul că el există, iar regulile lui sînt determinate. (germ.)

Dacă piesa se mulțumește să dramatizeze pur și simplu desfășurarea vieții, adică dacă personajul nu mai este decît legătura exterioară dintre tablouri, fără să mai creeze structură, atunci teatrul de personaj devine TEATRU SPAȚIAL. Altfel stau însă lucrurile dacă eroul se adîncește, iar mișcarea se obține din ființa lui. Spectacolele sacre (fr.: *miracles*), spectacolele Patimilor, dar și cele mai multe piese cezariene, piesele cu Don Juan, *Der Tod des Empedokles* de Hölderlin sau *Peer Gynt* de Ibsen, pentru a cita exemple mai moderne, — toate acestea se formează din substanța personajului. Astfel de piese pot fi pe de-a-ntregul tragice, după cum vom vedea în cele ce urmează; dar se poate recunoaște totodată că teatrul de personaj riscă lesne să devină nedramatic, anume: de îndată ce eroul depășește lumea, nu mai face parte din ea, n-o mai dezvăluie.

Piesa spațială a fost realizată îndeosebi ca piesă istorică. Abundența de personaje și de locuri ale acțiunii, deslînarea desfășurării evenimentelor, desmembrarea în fragmente care devin autocrate, degustarea imaginilor lirice și a discursurilor retorice, marea varietate (chiar și linguistică) a formelor de exprimare, — toată această alăturare pestriță creează distanță și transpune în mod necesar în acea atitudine a observării față în față, care este în fond epică. Ca exemplu ne poate servi *Wallensteins Lager*, dacă îl izolăm (adevăratul lui sens rezidă bineînțeles în corelația cu întreaga tragedie). Planșele cu scene istorice au fost o conturare deosebit de crasă a piesei de teatru spațiale, în care au devenit vizibile unele tendințe structurale imanente, adeseori mărite într-o formă absolut caricaturală.

Pot exista în piesă evenimente triste și tragice, iar pentru prim-plan și pentru rotunjire poate fi folosit chiar și un eveniment care să străbată întreaga piesă: în piesa spațială autentică se manifestă o lume aflată alături și în spate, aici fazele acțiunii au tendința de a deveni autoritate, aici încolțesc pretutindeni din pămînt noi șiruri de evenimente. Totodată, fiecare mic fragment poate fi conceput întru totul dramatic: în cele din urmă domnește acea superioritate a distanțării, care se poate manifesta chiar ca ironie. Mulți critici au considerat acest gen ca fiind cel mai artistic,

cu toate că poate degenera atît de ușor. Aceștia pot fi găsiți mai ales printre romantici; și dacă din această cauză l-au prețuit atît de mult pe Shakespeare, au văzut lucrurile foarte just: multe piese ale lui Shakespeare, și nu numai cele istorice *(historicals)* se dezvăluie ca piese spațiale. Dacă la Shakespeare devine vizibil atît de des la sfîrșit un spațiu nou sau mai cuprinzător *(Titus Andronicus, Hamlet, Lear, Tymon of Athens* etc.*)*, acest element structural dovedește că este vorba de literatură spațială. Și se naște întrebarea dacă unele perspective de acest fel la sfîrșitul pieselor lui Hebbel sînt pure ca stil sau dacă nu cumva sînt treceri forțate din teatrul de acțiune în teatrul spațial, produse de o teorie în fond „epică".

Libertatea ultimă față de lumea dramatică înfățișată ca spațiu îndreptățește poate denumirea de „joc" dată acestui gen în limba engleză (PLAY) și germană (SPIEL).

Ca al treilea gen ni se prezintă PIESA DE ACȚIUNE. Dacă o desfășurare de evenimente devine purtătoarea structurii, dacă ea creează starea de tensiune temporală, dacă își subordonează întreaga lume dramatică, se condensează devenind ACȚIUNE. Aici nu mai există spațiu pentru episoade, pentru acțiuni secundare, deoarece nu există spațiu în afara lumii concepute ca acțiune. Aici s-a asigurat un început, un mijloc și un sfîrșit. Aici personajele nu pot avea viață proprie, sau măcar mai elevată, dincolo de acțiune. Chiar și numărul lor este în mod necesar mai mic decît în piesa spațială. Tot așa și în domeniul linguistic, tonalitatea este mai unitară decît poate fi în piesa spațială, potrivit naturii genului.

Orice explicare a acestui gen poate face oricînd apel la Aristotel, deoarece definițiile acestuia se referă tocmai la el: piesa este „o acțiune moralmente serioasă, completă în ea însăși, cuprinzătoare", iar acțiunea este superioară caracterelor, trezind „milă" și „teamă" (după cum a tradus Lessing; W. Schadewaldt, corectîndu-l pe Lessing, traduce cuvintele grecești *phobos* și *eleos* prin „oroare, fior de groază", respectiv „jale, emoție"; DVj. 30, 1956, pp. 137 urm.). Înțelegem această însușire a piesei de acțiune; în timp ce, de pildă, senzațiile lirice, pe care piesa spațială poate foarte

bine să le trezească, merg parcă vertical, spre factorul declanșator, sau suspendă total timpul, — mila și teama, ca tensiuni temporale, merg paralel cu acțiunea. Ele sînt în mod cert o oglindă psihică a acelei particularități structurale a acțiunii, pe care Aristotel a accentuat-o atît de energic: necesitatea ei. Dacă lumea aceasta ar fi așa întocmită, încît evenimentele să se poată desfășura și altfel, s-ar deschide numaidecît spațiu, iar lumea s-ar apropia de cea a piesei spațiale. De aici se deduce și faptul că acestui gen îi este imanentă o tendință spre cele trei unități faimoase: de acțiune, de spațiu și de timp; unele piese de acțiune, care cu siguranță nu s-au aflat în sfera de influență a clasicismului francez, le-au realizat.

Toate acestea vădesc însă și înclinarea lăuntrică a piesei de acțiune de a asimila tragicul și de a deveni TRAGEDIE. Se dovedește rodnic procedeul de a delimita tragicul ca fenomen de viață de tragedia ca formă artistică dramatică și care pune stăpînire pe tragic. Tragică este, în primul rînd, în uzanța curentă a limbii, orice pieire, care n-ar fi trebuit să aibă loc și al cărei caracter stupid și absurd ne frapează. În acest sens, cuvîntul este folosit zi de zi, și în loc să deplîngem o astfel de folosire ca banalizare, pare mai indicat să descoperim premisele care îngăduie tragicului să devină obiect al literaturii. Literatura se simte chemată să configureze, de îndată ce simte că pieirea mai conține încă ceva, că în ceea ce este vădit fără rost se mai ascunde în același timp și ceva cu rost. Ea poate proceda la această creare de sens în diferite feluri, adică în formele cele mai variate, iar Balzac a susținut că romanele sale sînt mai tragice decît tragediile contemporanilor săi.

Tragedia abordează tragicul în așa fel, încît acesta să devină centrul organizator: lumea alcătuită dramatic, ea și-o concentrează înspre sfîrșitul tragic. În plus, ea intensifică, pe de o parte, caracterul absurd al pieirii (tragedia greacă abordează mai cu seamă situațiile, în care oameni suspuși duc la îndeplinire pieirea rudelor lor cele mai apropiate: mama care își ucide copiii [Medeea], tatăl care își ucide fiica [Agamemnon], fiul care își ucide mama [Oreste] etc.), dar pe de altă parte configurează desfășurarea ca nece-

sară și anume în așa fel, încît să se întrevadă un rost: puterile superioare oamenilor intervin în piesă. Cînd această situație paradoxală, — că trebuie să se întîmple ceea ce n-ar trebui și nu are voie să se întîmple, — slăbește în favoarea absurdului (și deci într-o lume alcătuită nihilist) sau a logicului (și deci într-o lume ordonată dogmatic, ca în teatrul martirologic), tragedia se diluează.

Tragedia de acțiune introduce, pentru a crea sens, puteri și contraputeri rezidente în afara eroului, adică îl face pe erou tocmai parte a unei structuri de acțiune. Tragedia de personaj *(Egmont, Penthesilea)* își extrage din însuși eroul necesitatea pieirii lui, așa încît puterile exterioare nu mai sînt decît factor declanșator și nu există un adversar de rang egal. Puterile „superioare", care creează desfășurarea necesară și lasă să se întrezărească sensul, se află în însuși eroul (Egmont este călăuzit de propriul său demon, iar Penthesilea, regina, urmează chemarea divină, ca mireasă a zeilor.) Constatarea lui Schiller, că această formă a tragediei nu apare decît relativ tîrziu, este justă și duce la problema premiselor spirituale, care au făcut ca ea să poată lua naștere. În sfîrșit, piesa de teatru spațială poate deveni și ea tragedie, ca pieire cu și fără sens a unei lumi întregi.

Astfel de priviri aruncate în structurile tragediei ni se par mai de folos pentru interpretarea operelor decît fundamentarea pe una din definițiile idcologice ale tragediei. Dintre ele, cea a lui Hegel ni se pare în stare a mai impresiona și azi prin concizia ei, așa cum a așternut-o el pe hîrtie într-un loc anume (la sfîrșitul *Esteticii* și ca încununare a structurii ternare: partea a III-a, capitolul 3, paragraful 3, subparagraful 3, sub-subparagraful 3): conflictul tragic ca ciocnire între două norme etice îndreptățite, eroul tragic ca luptător pentru o idee, pieirea lui ca urmare necesară a unei vini personale, deznodămîntul conciliant prin triumful ordinii morale a lumii. Unele moduri de a vedea existențialiste moderne interpretează altfel: *„Die tragischen Helden ... erkämpfen eine neue Stufe der sittlichen Selbstge-*

wissheit" [51]; este *„die ewige Persönlichkeit, die im Untergang der irdischen Person erst ganz zu sich kommt und als unvergängliche Kraft aufleuchtet"*.[52] (J. Schwarz). Jaspers, dimpotrivă, manifestă o remarcabilă rezervă. El pornește de la o separare a tragicului de literatura tragediilor: *„Das (von der Dichtung ergriffene) Tragische steht vor der Anschauung als ein Geschehen, das das Grausenerregende des Daseins zeigt, aber des menschlichen Daseins, und dieses in den Verstrickungen aus dem Umgreifenden des Menschseins.* [53] La interpretarea tragediei însă (ca *„Arbeit am tragischen Wissen"* [54] și deci incluzînd *„von Beginn an den Drang zur Erlösung"* [55]), Jaspers nu cercetează structuri, ci începe imediat să explice structurile de interpretare respective, deci să determine istoricitatea creațiilor literare. Toate acestea, bineînțeles, în permanență sub imperiul principiului că *„von den grossen Dichtungen ... keine interpretatorisch bis auf den Grund zu durchschauen ist."* [56] Și: *„Wo ihre Deutung durch den Gedanken restlos gelingt, ist die Dichtung überflüssig oder vielmehr von vornherein keine echte dichterische Schöpfung."* [57]

Teoriilor filosofilor li se alătură cele ale autorilor înșiși (Lessing, Schiller, Otto Ludwig, Hebbel, P. Ernst, E. Bacmeister etc.). Dar nici dintre definițiile lor, nici una nu s-a dovedit a fi durabilă, ba de multe ori s-a constatat chiar că interpretarea pieselor lor n-a devenit rodnică decît abia după ce s-a eliberat de firul călăuzitor al teoriei autorilor respectivi.

---

[51] Eroii tragici ... își cuceresc o nouă treaptă a autocertitudinii morale (germ.).

[52] Eterna personalitate, cea care abia în pieirea persoanei pămîntești se realizează deplin și luminează ca o forță nepieritoare (germ.).

[53] Tragicul (cuprins de opera literară) stă în fața viziunii ca o desfășurare de evenimente, care înfățișează aspectul înfiorător al existenței, dar al existenței umane, și aceasta în implicațiile din jurul existenței umane (germ.).

[54] Muncă pentru cunoașterea tragică (germ.).

[55] Din capul locului pornirea către mîntuire (germ.).

[56] Dintre marile creații literare, ... nici una nu poate fi pătrunsă cu privirea pînă în fund. (germ.)

[57] Atunci cînd interpretarea ei cu ajutorul gîndirii izbutește pe deplin, opera literară este de prisos, sau mai degrabă nu este apriorie o creație literară autentică. (germ.)

O dificultate care apare uneori în legătură cu înțelegerea structurii mai necesită o discuție. Există multe tragedii care se desfășoară ca piese cu acțiune tragică, dar care în ultimul moment își schimbă direcția: în locul pieirii se ajunge la o împăciuire, sau la o stingere a conflictului. Multe tragedii atice sînt așa, și cazul se repetă destul de des și mai tîrziu. Pentru teatrul grecesc nu vom mai renunța la denumirea de „tragedie"; este o problemă de terminologie, de a se folosi un nume cuprinzător pentru toate piesele de acest fel. S-a propus de pildă termenul PIESĂ CU REZOLVARE.

Ar însemna să anulăm orice tragism, ba chiar în general orice piesă de acțiune, să pășim în lumea „jocului", dacă prin „rezolvare" am anula necesitatea catastrofei. Într-adevăr, în piesele la care ne referim aici, catastrofa este doar evitată, deoarece intervine o putere superioară cauzalității și necesității pămîntești, o putere numinoasă. *El mejor alcalde, el rey* de Lope de Vega, *Cinna* de Corneille, *Der Prinz von Homburg* de Kleist, după substanța și dispoziția lor, sînt tragedii. Chiar dacă la sfîrșit se intervine „de sus", ele rămîn totuși piese cu acțiune necesară și nu devin piese spațiale. Și viceversa: pentru că sînt piese cu acțiune necesară, puterea care intervine, — în toate aceste trei cazuri acea putere este monarhia absolută, — primește consacrarea numinosului. (În *Iphigenie* de Goethe nu lipsește la sfîrșit intervenția rezolvatoare a zeului, cf. ultimul monolog al lui Oreste; pe lîngă ea apare numinosul umanității, care aici se întrupează în Ifigenia și care face din ea în acest pasaj o „sfîntă", — ceea ce nu era pînă atunci și nici n-ar fi putut să fie într-o piesă de acțiune.)

c. *Interpretarea piesei „Frei Luiz de Sousa" de Garrett*

Cercetării ulterioare îi rămîne rezervată sarcina de a stabili dacă în cadrul tragediei, respectiv al piesei cu rezolvare, există tipuri structurale conturate mai precis. Ne mulțumim să prezentăm un exemplu practic de studiere a structurii interioare a tragediei. Vom arăta cu ajutorul lui

modul de lucru al acestei metode, îndreptate spre ultimele străfunduri ale unei opere, precum și avantajele pe care le oferă pentru lămurirea întregii opere. Alegem ca exemplu piesa care, după părerea criticilor autorizați, trece drept capodopera dramaturgiei portugheze, de felul ei nu prea bogată: *Frei Luiz de Sousa* de Almeida Garrett. Opera a fost tradusă în limba germană de către W. v. Luckner (1847), Georg Winkler (1899) și alții, și a fost uneori și jucată. Era cît p'aci să-și găsească drumul și spre scena operei: Felix Mendelssohn-Bartholdy i-a solicitat contelui Schack un libret de operă intitulat *Manuel de Sousa*.

Subiectul în sine este istoric: Manuel de Sousa (1555—1632) se căsătorise cu văduva unui nobil căzut în groaznica bătălie de la Alcazar Kebir; înapoierea celui crezut mort a distrus familia și i-a mînat pe soți spre mînăstire. Sub numele Frei Luiz de Sousa, Manuel a ajuns după aceea un scriitor cunoscut. (În tinerețe, Manuel fusese de altfel prins de mauri și tîrît la Alger; acolo îl întîlnise pe Cervantes, care, în *Persiles y Sigismunda*, îl pune pe tovarășul său de suferințe să istorisească o biografie romanțată.)

Cu toate că rangul piesei este recunoscut în mod aproape unanim, interpretarea ei este extrem de controversată. Farinelli a interpretat-o ca tragedie de caractere. António Arroyo (*A figura dramática de Maria de Noronha*, separ. de A. Aguia, 1922) a văzut în Maria, singura fiică a celor doi soți, centrul propriu-zis al piesei. După părerea lui, Maria ar fi pe de o parte simbolul epocii de aur muribunde, iar pe de altă parte o dedublare a lui Manuel de Sousa și ca atare întruparea spiritului lui poetic. Alții au susținut că de fapt ideea constructivă a operei este creștinismul și au văzut în retragerea personajelor principale la mînăstire un apel către cititor, de a se gîndi la mîntuirea sufletului său. A. J. de Costa Pimpão (*Biblos* XVI) a repus-o pe Maria în centru și a interpretat și geneza piesei bazîndu-se pe grija purtată de poet fiicei nelegitime, ceea ce de altfel fusese și ipoteza lui Th. Braga și a lui Le Gentil. Andrée Crabbé Rocha (*O teatro de Garrett*, 1944), care a izbutit să facă lumină deplină în istoria genezei și în problema izvoarelor, a numit „patru puncte principale", care ar fi în același timp trăsături esen-

țiale ale portughezismului (p. 166): a. înclinarea (stăpînită) către teama de iad; b. forțele transcendentale, fatale și reprimate ale Bisericii; c. onoarea și strălucirea vechiului portughezism; d. idealismul sentimental al Mariei. După părerea autoarei, Garrett a conferit „trup și viață" acestor „dominante". Aici, autoarea ne obligă să facem un salt. Pentru că nu ne arată cum a avut loc întruparea și vivificarea. Poate că nici n-ar fi prea simplu de arătat cum s-a putut alcătui opera din asemenea impulsuri ideale cvadruple.

Pentru a anticipa: privind înapoi, adică de la operă spre geneza ei, nu credem în impulsul ideal cvadruplu, — și de altfel nici în vreunul dintre celelalte impulsuri menționate, ca de pildă epoca de aur, creștinismul, fiica nelegitimă. Iar dacă privim de la operă înainte, nu credem că importanța și influența ei se bazează pe cele patru dominante (cu toate că ele fac parte fără îndoială din conținutul ideal al operei). Răspunsul nostru imediat, valabil pentru ambele sensuri ale privirii, este că opera s-a născut și acționează ca tragedie.

Înalta prețuire a operei tocmai în străinătate, — prețuire care se oglindește în studiile efectuate în legătură cu această piesă de către un număr atît de mare de cercetători străini, — nu se bazează aproape de loc pe caracterul ei informativ, adică de documentare referitoare la firea portughezului, ci pe rangul ei artistic. Ceea ce înseamnă însă: pe caracterul ei de tragedie. Faptul că impulsul hotărîtor a fost intenția de a scrie o tragedie autentică poate fi dovedit destul de bine cu cuvintele autorului, căruia în acest caz îi dăm deplină crezare. Acele cuvinte se găsesc în *Referat către Conservator*.

Aflăm din ele chiar mai mult: că a vrut să scrie o tragedie de o simplitate și concentrare antică. Izvorul subiectului i-a permis să-și dea seama că fabulația aceasta conține „întreaga simplitate a unei fabulații tragice antice".

În încercarea de a sesiza structura specială de tragedie a acestei opere (întregul aspect filologic a fost clarificat definitiv de către Andrée Crabbé Rocha) pornim de la fabulație. Ea se poate reda cam așa: O femeie își pierde soțul, care se prăpădește departe de patrie. Se mărită cu un altul, care încă dinainte nu-i era indiferent. Din căsătorie rezultă un

copil. După ani de zile, primul soț, presupus mort, se întoarce acasă. Înapoierea lui distruge întreaga familie.

Este o fabulație cu adevărat simplă, la care de altfel frapează faptul că personajele nu-și pot dezvolta o activitate perceptibilă: desigur, nu este o fabulație tragică în sensul esteticii idealiste. O vom aborda fără asemenea prejudecăți, așa că ne putem aștepta din partea esenței tragicului ca situația familiei în clipa întoarcerii acasă a celui crezut mort să fie înfățișată ca total lipsită de soluție. Lumea lui Garrett este într-adevăr în așa fel alcătuită, încît, datorită întoarcerii acasă a primului soț, soția și copila ei sînt dezonorate și li se răpește temeiul existenței. (Alte configurări ale motivului reîntoarcerii acasă dovedesc că lumea poetică poate fi organizată și altfel.) În plus se observă numaidecît că la Garrett timpul de desfășurare a piesei nu este egal cu timpul de desfășurare a fabulației, ci că autorul a recurs la o masivă concentrare. A ales forma piesei analitice, în care acțiunea scenică nu înfățișează decît partea finală a unui lung șir de evenimente, comprimată într-un interval scurt de timp.

Dar timpul, în această piesă, mai are și particularități cu totul speciale. Există în ea nu numai ore și zile și ani, ci și date și intervale de timp ciudat încărcate. Astfel de date provoacă o desfășurare faptică fatală, indicînd o putere obscură și acțiunea ei ca și ritmică. De la moartea primului soț pînă la căsătoria cu al doilea au trecut șapte ani (izvoarele vorbesc despre o trecere de 17—18 ani), iar de la a doua căsătorie au trecut de două ori șapte ani. Vinerea este o zi deosebită pentru Madalena (II, 5); în II, 10 auzim că nunta ei, bătălia fatală, cunoștința cu Manuel, au avut loc la aceeași dată a anului și la aceeași dată se întoarce acasă primul soț. Pentru „pelerin", de asemenea, ziua întoarcerii acasă este o dată deosebită (II, 14) etc. Personajele au o vie sensibilitate pentru această fatalitate a datelor și intervalelor de timp; le este frică de „ora fatală" (III, 7), de „ziua fatală" (II, 10 etc.). Această configurare a timpului este opera lui Garrett; și tocmai pentru că este opera lui, avem dreptul să și admitem aici că este de o deosebită forță expresivă pentru esența piesei și pentru structura ei de tragedie.

Concentrarea a fost prima caracteristică a configurării timpului; ea caracterizează și configurarea spațiului. Actul I se desfășoară în palatul lui Manuel, al II-lea și al III-lea în cel al lui Dom João de Portugal. Schimbarea locului are o motivare imperioasă; mai mult decît atîta: primul loc al acțiunii dispare, deoarece Manuel își dă foc palatului (trăsătură istorică), iar locul acțiunii în actele al II-lea și al III-lea este o lume absolut închisă în ea însăși. Dar, ca și timpul, spațiul are și el o conformație deosebită. Nu vrem să spunem că își asumă rolul principal: nu trebuie să vedem în el, de pildă, cum era un castel pe la 1600 și cum se trăia pe atunci în castele. Ci locul acțiunii este format de categorii asemănătoare cu cele ale timpului, adică pornind de la acțiune. Palatul aparține celui întors acasă și ca atare readuce la viață evenimente din trecut. În această lume dramatică, amintirile devin întotdeauna în același timp și presimțiri. Spațiul vestește nenorocirea viitoare, acționînd în mod paralizant, fatal, ominos. Căci un *omen* este vestirea senzorială a unui *fatum* care se apropie. Există în spațiu două *omina* deosebit de importante. Cînd arde portretul lui Manuel, acest lucru apare în lumea piesei ca *omen* autentic și este resimțit de către personaje ca atare. Ca *omen* acționează însă și al doilea portret, cel al lui Dom João de Portugal. Madalena, dar și Maria, sînt pur și simplu fascinate de el. Apoi, la sfîrșitul actului al II-lea, acest portret devine mijloc de recunoaștere.

Spațiul este configurat de către acțiune. Nu avem în fața noastră o piesă spațială. Dar nu este nici piesă de personaj. La personaje se vădește de la început aceeași concentrare: nu sînt decît puține. Sînt corelate între ele în mod izbitor și formează un tot închis, anume: o familie. Tatăl, mama, fiica și servitorul, care este parte integrantă a familiei. Singurul personaj „tehnic" important este fratele lui Manuel. Aproape că s-ar putea spune: familia este un personaj, este personajul piesei.

Dacă, pornind de la o anumită concepție despre tragic, s-a cerut ca un personaj tragic să fie întotdeauna un personaj activ, ca el să se expună pentru o „idee", — se constată cît este de strîmtă o astfel de concepție. Căci punctul nostru

de pornire, pe care îl menținem, este acesta: că *Frei Luiz de Sousa* este o tragedie autentică. Nici un membru al acestei familii (și nici întreaga familie, ca un tot) nu este un erou activ, nici unul nu vrea să apere idei (excepția aparentă, focul pus de către Manuel ca „sfidare la adresa potentaților" mai rămîne de discutat). Avem deci tot dreptul să spunem că această familie vrea să se mențină ca familie, că acești oameni aparțin unii altora și vor să aparțină unii altora. Familia este alcătuită ca familie deplină, vie. Nu putem decît să admirăm arta autorului: cum știe să individualizeze raportul dintre soți, dintre fiică și părinții ei, dintre servitorul Telmo și celelalte trei personaje și cum știe să confere plasticitate familiei.

Dar personajele nu sînt alcătuite numai ca părți ale familiei; și ele sînt clar raportate la acțiune. Madalena trăiește cu neliniștea ei, cu teama ei, cu presimțirile ei, începînd cu primul cuvînt, în legătură cu evenimentele care vor urma (ceea ce face ca aceste evenimente să-și piardă totodată orice amprentă de fortuitate). În plus, ea este construită de sentimentul că a săvîrșit o „crimă", prin faptul că l-a iubit pe Manuel încă de pe cînd primul soț trăia. (Totodată, prin această „crimă" cade un fel de pată pe Maria, ca fiind născută din păcat). Maria are ca particularitate firea ei bolnăvicioasă, ceea ce o predispune de asemenea la o pieire finală. Telmo este o parte a familiei; dar, văzut morfologic, este în același timp întruparea trecutului, care pătrunde amenințător în prezent și indică în mod ominos un viitor fatal. Pe Telmo și Maria îi leagă credința în înapoierea lui Dom Sebastião (regele portughez legendar, despre care se spunea în popor că „se va reîntoarce" [58]). Acest motiv nu creează numai atmosferă istorică, nu este numai purtător de patriotism. Dacă ar fi prezent aici numai în acest scop, ar fi un motiv corespunzător genului spațial. Ca motiv al reîntoarcerii, oglindește motivul central al acțiunii. După cum și în *Edip rege*, chiar de la început, eliberarea anterioară

[58] Este vorba de *Sebastian* (port.: *Sebastião*) (1554—1578), rege al Portugaliei (1577—1578), mort într-o bătălie împotriva maurilor, în Africa. — Legenda „reîntoarcerii" a circulat și pe seama altor suverani: împăratul Frederic Barbăroșie, Carol Quintul etc.

de o nenorocire prin dezlegarea unei enigme de către Edip oglindește acțiunea viitoare.

Manuel, în sfîrșit, pare cel mai puțin supus evenimentelor, mai cu seamă la început. Nu-l afectează presimțirile și temerile Madalenei, iar *omina* nu acționează aproape deloc asupra lui. În schimb este activ, consecvent, și anume într-o direcție care nici nu face parte din acțiune. Incendierea propriei sale case vrea să fie o sfidare la adresa potentaților. Dar fapta lui nu are nici un ecou în continuare, prin nici un cuvînt, ci rămîne „motiv orb". Andrée Crabbé Rocha a vrut să vadă aici o corelare cu viitorul: „un asemenea gest ... pregătește renunțarea demnă și stoică la afectele sale, după renunțarea la bunurile sale". Mărturisim că nu reușim să vedem în final o renunțare stoică și nici nu reușim să înțelegem incendierea ca o astfel de renunțare. Nouă ni se pare că ea exprimă tocmai activitate, spirit de rezistență, și aproape că simțim o breșă în atitudinea pasivă din final. Dar vom vedea mai tîrziu că motivul orb, fără îndoială supărător, nu a fost totuși folosit numai de dragul efectelor dramatice și teatrale, oricît ar sta ele în prim-plan.

În pofida tuturor acestor considerente, Manuel este și el legat de acțiune, încă de la început. Presimțirile soției sale sînt pentru el „himere copilărești" (I, 11); dar numaidecît după aceea spune: „Tata a avut o moarte violentă: a căzut în propria sa spadă. Cine știe dacă eu n-am să mor în flăcările aprinse cu mîinile mele?" Astfel se subordonează, ca personaj, unei lumi, în care domnește fatalitatea; și mai mult decît atît: se dovedește a fi membrul unei familii deosebit de încărcate, deoarece toți membrii ei își provoacă propria pieire. Într-adevăr, destinul ia drept bune spusele lui. Atunci cînd a fost activ și și-a dus la îndeplinire hotărîri aparent libere (renunțarea la casă și mutarea în palatul lui João), n-a făcut altceva decît să promoveze fatalitatea, care plutea deasupra lui și a familiei.

Așadar, spațiul și personajele se dovedesc a fi formate pe de-a-ntregul de acțiune și subordonate unei lumi care se îndreaptă spre o pieire iminentă. Căsătoria în păcat („crima" Madalenei) și deci stigmatul unei nașteri din păcat, un neam (al familiei Sousa) amenințat de destin, mutarea într-un

loc ominos, intervenția unor *omina* semnificative, fatalitatea datelor, repatriatul, renunțarea la lume, — toate acestea sînt motive, din care acțiunea se leagă într-o desfășurare necesară și pe care o analiză a alcătuirii ar putea-o evidenția mai precis. (Momentul întîrzietor din III, 5, 12, — repatriatul îl convinge pe Telmo să-l dea drept șarlatan, — are, în intenționalitatea sa, un efect cam supărător, căci uneori tehnicianul și teatrologul Garrett se amestecă în meseria autorului de tragedii și încurcă treaba; cf. de pildă „ironia tragică" din III, 6 etc. Rodrigues Lapa atrage atenția asupra acestei chestiuni în notele din ediția sa a textului piesei.)

Este o desfășurare necesară, care duce la o pieire. Căci asupra unui punct autorul nu lasă nici o îndoială; nu numai că Maria moare, dar și renunțarea la lume a părinților ei este o pieire: „Pentru noi nu mai există decît aceste giulgiuri" (III, 8); „aici mor numai eu" (III, 11). Și iarăși putem cita interpretarea lui Garrett: „Catastrofa este o dublă sinucidere ... pentru lume, au murit". Este o pieire completă. Întreaga familie s-a stins. Din nou este semnificativă alterarea izvoarelor. Acestea vorbesc despre niște copii ai Madalenei din prima căsătorie. Dacă Garrett i-ar fi menținut, pieirea n-ar fi fost completă, iar lumea n-ar fi fost închisă.

Este o desfășurare necesară și o pieire necesară. Nu există întîmplări fortuite izolate, și chiar faptele rezultate dintr-o hotărîre aparent liberă sînt în slujba desfășurării acțiunii. În spatele ei începe să se simtă o putere călăuzitoare unitară, care s-a vestit și s-a revelat în presimțiri, în viziuni (Maria!), în *omina*: ca destin, ca Fatum.

Madalena duce în sufletul ei sentimentul unei crime; a doua căsătorie este în ochii ei o infracțiune. Așa încît se naște întrebarea dacă destinul dobîndește calitatea unei ordini cosmice morale, iar pieirea aspectul unei pieiri moralmente necesare. Întrebarea este îndreptățită, dar este infirmată de către însăși opera. Chiar dacă am recunoaște întru totul o vină a Madalenei, faptul că datorită acestei vini sînt tîrîți la pieire și ceilalți, cei nevinovați, ar mai rămîne totuși la fel de neliniștitor, de chinuitor, de înfricoșător. Dar vina nu există în mod obiectiv nici măcar pentru Madalena. (În mod obiectiv: în cadrul lumii piesei.) Cuvîntul

„crimă" este o exagerare ușor de înțeles din punctul de vedere al sensibilității Madalenei, dar nu este o denumire valabilă pentru faptul real. Realitatea nu este de ajuns pentru ca pieirea, fie și numai a Madalenei, să apară ca o restabilire a unui echilibru. În plus, întreaga lume a acestei piese nu are o structură morală, ci fatalistă. Concepția idealistă despre tragism, care caută o vină personală și care cere, ca final al tragediei, armonia ordinii universale, se dovedește din nou a fi prea strîmtă în fața acestei tragedii adevărate. Cel ce ar vrea să interpreteze astfel tragedia *Frei Luiz de Sousa* s-ar dovedi prea moale și prea slab în fața durității și măreției acestui tragism: o familie care trebuie să existe, pe deplin justificată, ca rost și ca valoare, este exterminată în mod absurd-rațional.

Aici s-a pus străvechea problemă a „plăcerii de a vedea obiecte tragice", a sensului unor astfel de creații literare în ansamblul culturii. Nu o abordăm, deoarece astfel am intra în domeniul esteticii și în cel al filosofiei culturii. Rămînem la opera noastră. Iar aici mai este ceva de adăugat.

Anume: Garrett însuși înmoaie puțintel duritatea tragismului. N-am vorbit încă despre titlu. Este surprinzător că Garrett n-a ales pentru titlu un motiv central, sau familia, sau un *omen* (Gutzkow i-a dat traducerii lui Luckner pentru spectacolul de la Dresda titlul: *Pelerinul*), ci numai un personaj al piesei. Dar Frei Luiz de Sousa nici nu este un personaj al piesei, nici nu face măcar parte din ea. Nu apare nicăieri; nu există. Nu încă. Opera contează pe cultura spectatorului, care știe că acest Manuel va fi cîndva marele Frei Luiz. Manuel piere, — și totuși nu piere. Peste tragedie se suprapune altceva. Iar acum se poate înțelege eventual și de ce autorul a depășit întrucîtva, la sfîrșitul actului I, structura acțiunii și a tragediei: în timp ce Garrett alcătuiește personajul din trăsături care depășesc acțiunea, îi pregătește totodată supraviețuirea. Personajul poate fi distrus numai parțial, ca parte a familiei, dar nu și total, ca personaj cu valoare intrinsecă. Acest personaj mai deplin va supraviețui nimicirii parțiale și chiar o va prelucra: suferința face din Manuel un scriitor. Astfel, peste structura de tragedie se suprapune, — desigur, foarte discret, — o alta:

mitul artistului. Într-o concepție romantică, firește; la întrebarea : ce este poetul? un mit romantic răspunde: cel ce a trecut prin cea mai grea suferință pămîntească, cel ce a fost însemnat de către destin.

Această structură nu este decît vag indicată. Lumea aceasta ca atare este piesă de acțiune, tragedie, în care desfășurarea acțiunii este călăuzită de către destin. Dacă am căuta un nume adecvat, acela ar putea fi numai: opera este tragedie, și anume TRAGEDIE FATALISTĂ.

Într-adevăr, dacă privim numai o clipă dincolo de piesă, este de ajuns o cunoaștere sumară a istoriei literaturii ca să ne dăm seama că în *Frei Luiz de Sousa* am găsit o structură tipică, denumită tocmai „piesă fatalistă". Ca precursori sînt menționați de obicei Lillo, Karl Philipp Moritz, Tieck, Schiller *(Die Braut von Messina)*. Tragedia fatalistă (romantică) și-a primit amprenta specifică prin *24. Februar* de Zacharias Werner. Görner a demonstrat că cinci grupe de motive sînt tipice pentru tragedia fatalistă: incestul, prezicerea unei nenorociri, blestemul unei familii, asasinarea unor rude, întoarcerea acasă. Toate motivele se grupează în jurul unei familii și se leagă între ele, formînd un lanț fără soluție de continuitate, în slujba unui destin imperios, care duce la distrugerea acelei familii. Timpul și spațiul sînt încărcate pînă la refuz cu destin, adică sînt ominoase: în *24. Februar*, ziua numită în titlu este data fatală și fiecare șapte ani formează intervalul fatal. Cuțitele, pumnalele, portretele sînt recuzita fatală tipică a tragediei fataliste.

Cînd Garrett ia în rîs piesele epocii sale: „Un dans macabru de asasinate, adultere și incesturi, executat în sunetul unor blesteme și blasfemii", — cuvintele lui dovedesc cît de bine cunoștea el piesa fatalistă. Dar nu poate ascunde faptul că opera sa se apropie de acest tip. O comparație, care nu-și are locul aici, ar putea dovedi bineînțeles înnobilarea și adîncirea realizate de dramaturgul portughez. Garrett cunoștea tragedia fatalistă germană. Cunoștea *Die Braut von Messina* de Schiller, cunoștea *24. Februar* de Werner, pe care Madame de Staël îl considera cel mai mare dramaturg german după Schiller și despre a cărui operă scrisese pe larg. Începînd din 1823 a existat o traducere franceză, iar

în 1828 influentul *Globe* a atras atenția asupra autorului și a operei, într-un important articol. Începînd din 1827, — și acest lucru trebuie să fi fost mai important pentru Garrett decît cunoștința cu literatura germană, — influența tragediei fataliste asupra teatrului francez devine puternică (Ducange și Dinaux, Victor Hugo, Casimir Delavigne, Alexandre Dumas fiul etc.). Dar această influență se asociază aici cu teatrul istoric: structura de tragedie și piesa spațială se suprapun multilateral. În acest punct se dovedește din nou măreția lui Garrett: el a conferit piesei colorit istoric numai în măsura în care acel colorit convenea acțiunii tragice (motivul Dom Sebastião), dar a creat în ansamblu o operă, care este pură piesă de acțiune, pură tragedie, și care poate fi considerată, — și cu acest aspect încheiem privirea sinoptică istorico-literară, — piscul acelei dramaturgii europene, care face parte din vastul lanț de munți al piesei fataliste romantice.

Am demonstrat, credem, că înțelegerea caracterului de gen, și numai ea, este în stare să stabilească ce este în fond o operă. Și a reieșit totodată că tocmai prin acea înțelegere, atît istoria literaturii, cît și știința literaturii, dobîndesc puncte de reper din cele mai rodnice pentru activitatea lor.

d. *Comedia*

Tragicul și comicul sînt fenomene care străbat transversal literatura. Am remarcat totuși că tragicul are o afinitate cu structura tragediei: ca piesă tragică de acțiune se manifestă în modul cel mai pur.

În ceea ce privește comicul, lucrurile par să stea întrucîtva altfel: romanul comic, snoava, anecdota, gluma, conțin categoric comicul, iar în clovneriile de circ, comicul este întîlnit într-o formă care nici nu mai are nevoie de cuvînt. Tocmai această realizare indică, bineînțeles, că reprezentația dramatică este un teren propice. Dar și dramaticul? Și o formă dramatică majoră?

Este COMICĂ rezolvarea surprinzătoare a unei stări de tensiune, rezolvare realizată ca permutare neașteptată în

alt sector existențial. Comicul are caracter exploziv. Ca să se ajungă la un rîs exploziv, eliberator, trebuie ca partea afectată de permutare să-și poată suporta suspendarea: cu cît se face mai simțită o tendință ostilă intenționată, care urmărește o suspendare fundamentală, cu atît mai mult se pune comicul în slujba SATIREI. Și cu cît mai mult este formulată satira ca expresie a unui sens, — prin reprezentarea, într-un fel, negativă a unei negații, — cu atît se depărtează mai mult de literatură și intră în domeniul denumit „literatură didactică".

De aceea, comicul, care nu suspendă decît pentru moment, are un cîmp de acțiune mult mai larg decît satiricul. Nu există decît puține lucruri cu care nu se glumește. Ceea ce își permiteau în legătură cu sfinții scenele comice ale teatrului medieval dovedește cît de mult se poate schimba atitudinea auditoriului în decursul timpului. Și totodată reiese caracterul întru totul social al comicului: receptorii trebuie să se afle în aceeași dispoziție, să fie de acord între ei, să aibă același instinct, în admiterea a ceea ce se poate suspenda pentru moment, și mai trebuie să aibă același instinct în măsurarea înălțimii de cădere. Între popoare se constată deosebiri sensibile în această privință. Fără grupuri cu dispoziție identică nu există comic. Cel ce vede pretutindeni comicul pentru el însuși și rîde, fără ca anturajul să-l vadă, sau cel ce nu poate vizibiliza și configura comicul în mod irezistibil este nerod. Nerozia este un mijloc auxiliar pentru a scăpa de stingheritoarea stare de tensiune a existenței. (La copii este un simptom al unei vîrste, anume a intrării, prin creștere, în lumea încordată a adulților.) Comicul însă este un fenomn social, și pe această situație se întemeiază starea de fapt dovedită fără încetare de istoria literaturii, că o perioadă de înflorire a comediei are un rol social solid, o bază socială ferm cultivată, perfect armonizată în sentimente, gust și „prejudecăți".

Comicul este comutarea subită pe alt sector al existenței, rezolvarea unei stări de tensiune. Din vremuri străvechi, comicul dramatic folosește comutarea de la iluzia literară pe realitatea nudă: atunci cînd autorul vorbește subit, ca eu real, cu publicul, cu sufletul etc. Și folosește cu cea mai

mare abundență posibilitățile limbii: atunci cînd cuvintele se comută subit pe ele însele prin homofonii și aliterații (jocuri de cuvinte).

Starea de tensiune existentă în comic reprezintă o afinitate cu dramaticul. Dar soluția, care înseamnă un sfîrșit al stării de tensiune, îngreunează munca dramaturgului. Nu este întîmplător că în teatru comicul a trăit timp de secole numai în scene sau interludii „comice" izolate, sau în formele scurte ale farsei etc. Și la Aristofan lipsește uneori o acțiune unitară, iar dacă Menandru a folosit, ca ajutor, scheme narative, recunoaștem că, prin el însuși, comicul nu aduce dispoziții speciale, adecvate unor structuri închise mari, unor forme majore. (În cele mai multe comedii, din cîte se scriu, merge bine timp de două acte; al treilea este șters. Nu întotdeauna pentru că autorul a tras în primele două acte atît de mult, încît nu i-a mai rămas praf de pușcă. Dar aici, unde structura trebuie să se rotunjească și să se închege ca formă majoră, spectatorul resimte o lipsă.)

Încercările de a concretiza lumea comicului sau comicul lumii într-o formă majoră nu pot folosi decît cele trei elemente structurale care alcătuiesc o lume literară. În funcție de linia structurală predominantă rezultă așadar cele trei tipuri de comedie: COMEDIA DE ACȚIUNE, COMEDIA DE CARACTERE, COMEDIA SPAȚIALĂ. Aceasta din urmă a cunoscut o conturare istorică îndeosebi sub forma de comedie socială (comedie de moravuri).

Dar atunci cînd comicul este atras într-o tensiune surprinzătoare, atunci cînd există ceva în permanență semnificativ (firea unui personaj, natura unui spațiu), din care comicul este fără încetare provocat să țîșnească, dobîndește el însuși, din nou și cu ușurință, acea agresivitate, care caracterizează satira. Într-adevăr, comedia de caractere și comedia socială sînt preponderent satirice. (Această afirmație se aplică și multor romane comice, tocmai atunci cînd au o structură mai fermă.)

În comedia de acțiune lucrurile stau altfel. Aici este posibilă o formare, care poate foarte bine să rămînă pur comică. Anume, cînd acțiunea însăși prilejuiește comutări permanente, așa-numitul COMIC DE SITUAȚII. În plus,

la acțiune nu trebuie să participe, ca diriguitoare, forțe superioare permanente, ci mai degrabă își face de cap întîmplarea fortuită izolată. Iar eroul „activ" nu va lupta pentru valori superioare, ci va voi să obțină pentru el însuși sau pentru alții ceva concret. Recunoaștem: COMEDIA DE INTRIGĂ este o formă a comediei de acțiune, care corespunde în cea mai mare măsură spiritului comicului. Totodată se îndeplinește astfel sarcina de a se crea un început, un mijloc și un sfîrșit, iar comedia de caractere și comedia socială se vor sluji cu atît mai bucuros de intrigă, cu cît vor voi să fie mai puțin satirico-mușcătoare.

Am văzut cît de ușor transformabil este comicul, dacă preia ceva „permanent". În satiric devine vizibilă o nonvaloare permanentă, care este poate suspendată prin ceva valoros. Dar și situația inversă este posibilă: ca ceva valoros, măsurat, să fie suspendat. În caricatură, de pildă, se distruge norma, măsura, și putem zîmbi, — chiar dacă nu este vorba de satiră, ci dacă aprobăm pe deplin măsura.

Dar nu mai e zîmbet pur, cel care pune stăpînire pe noi în fața autenticului GROTESC. Cuvîntul a devenit noțiune estetică abia din secolul al XVIII-lea (hotărîtoare în această privință a fost scrierea lui J. Möser din 1761 *Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen*), în timp ce pînă atunci servea drept nume pentru un anumit fel de ornamentație, care fusese dezvoltat de pictorii Renașterii italiene sub influența picturilor rupestre antice. Noțiunea estetică a avut însă de suferit pînă astăzi din pricina legării ei de burlesc, respectiv de comicul vulgar, adică n-a putut cuprinde corect fenomenele respective. În grotesc, lumea se înstrăinează, formele se pocesc, rînduielile lumii noastre se destramă (chiar și în ornamentația grotescă se amestecă regnurile mineral, vegetal, animal, uman; mai tîrziu, marionetele, păpușile de ceară și pe de altă parte nebunii, somnambulii, ca și animalele fantastice, sînt motive îndrăgite ale configurării grotești), un mecanism lugubru pare să se fi pogorît asupra lucrurilor și oamenilor. Aici, hotărîtor este faptul că această înstrăinare fură pămîntul de sub picioare și nu admite o interpretare a sensului: orice patos sau orice cerere de îndurare pentru victime ar primejdui grotescul,

iar linia dură, rece, este la fel de caracteristică pentru Bosch și Breugel și Callot, ca pentru Goya, Wilhelm Busch, Kubin sau Paul Weber. Forțe sinistre năvălesc în lumea noastră și ne-o înstrăinează, și orice zîmbet pricinuit de deformare și de sminteală se amestecă întotdeauna cu o anumită groază, dacă nu ne piere cu totul pofta de a mai zîmbi. Dar nu trebuie neapărat ca puterile nocturne, abisale, să apară ca pocitanii și monștri; în pictură, Pieter Breugel cel Bătrîn a realizat, în tabloul de bătrînețe, cel cu orbii, acest pas spre configurarea unei lumi înstrăinate din ea însăși. Adeseori, bineînțeles, la o analiză mai precisă se dezvăluie caracterul neuman, demonic, al unor personaje. Astfel, Zűs Bűnzli, din *Die drei gerechten Kammacher* de Keller, este un demon deghizat, în orice caz pînă la pieirea celor doi tovarăși mai în vîrstă.

Literatura burgheză, în strădania ei de a-și asigura securitatea, n-a prea întreținut raporturi cu grotescul, și nici cercetarea n-a putut sau n-a vrut întotdeauna să-l vadă. În istoria literaturii mai rămîn multe de descoperit în acest domeniu; mai cu seamă ar merita osteneala de a se cerceta din nou sub acest aspect romantismul, care pînă acum a fost interpretat prea pașnic, prea idilic. Grotescul a jucat un rol uimitor de mare chiar și printre teoreticieni (Fr. Schlegel, Jean Paul, Cousin, Victor Hugo, — în prefața la *Cromwell*, grotescul constituie o noțiune centrală). Dar și în literatură apare extrem de frecvent (Arnim, Hoffmann, Bonaventura, E. A. Poe, Byron etc.). Literatura engleză în general este plină de el, ca și pictura spaniolă.

Ca și comicul pur, grotescul, — după cum constatăm dacă privim pictura, — nu este ceva cu caracter nemijlocit de gen, ci o categorie a percepției, o categorie a înțelegerii lumii și a configurării lumii. Grotescul a fost redescoperit abia de scurtă vreme ca o astfel de categorie specifică și a fost inclus în interpretarea literară (lucrările mai vechi ale lui Schneegans și Floegel n-au fost încă înlocuite). Cum se înglobează grotescul în structuri mai mari, mai rămîne de cercetat.

Dar, dacă ne îndreptăm încă o dată privirea înapoi spre comedie: avem oare dreptul să ne încredem că observațiile

cu privire la comic și legăturile lui cu structurile au fost suficiente, pentru ca să putem accede la abundența literaturii comediilor? Putem oare spera ca drumurile indicate să ne ducă în toate cazurile spre lăuntrul operelor și spre înțelegerea organizării lor?

În *Comedy of Errors* de Shakespeare nu ne vine desigur greu să descoperim stratul portant al structurii. Reunificarea unei familii despărțite, — acesta este impulsul, care i-a adus la Efes pe tată și pe fiu și care pune comedia în mișcare, și acesta este în cele din urmă țelul, care este atins, asigurînd astfel rotunjirea. După cum ne dăm seama repede, este vorba de o comedie de acțiune. O bună parte a comicului izvorăște nemijlocit din această acțiune călăuzitoare; rolul intrigantului îi revine aici hazardului, care împiedică mereu recunoașterea inevitabilă a celor doi frați. În această situație se ascunde întregul comic, care provine din premisa că cei doi frați, fiind gemeni, arată absolut la fel. Motivul asemănării uluitoare este dublat de cei doi servitori gemeni. În orice acțiune a unuia din fii intervine celălalt sau servitorul acestuia: se naște tot timpul un comic de situații, așa cum îi stă bine comediei de acțiune. Oricît efect ar produce confuziile în sine, în care sînt implicate o serie de personaje secundare, sîntem captivați fără încetare de tensiunea principală a recunoașterii. Dacă ne gîndim la faza de mai tîrziu a creației lu Shakespeare, ne frapează cît de mult accentuează el aici linia călăuzitoare a acțiunii și cît de puțin cedează el ispitei de a construi o lume proprie, în care fiecare se înșeală cu privire la sine și la ceilalți, pentru că a fost suspendată posibilitatea de identificare. În *Comedia erorilor* luăm parte la această acțiune anumită, care se desfășoară în legătură cu acești membri ai acestei familii. Din clipa în care frații s-au recunoscut, iar familia s-a reunificat, acțiunea (și deci și comedia) s-a încheiat. Orice încurcături care s-ar mai produce acum pe baza asemănărilor ar fi fade și, în pofida asemănărilor, neîntemeiate. Într-adevăr, Shakespeare nu dezvoltă prea mult scena recunoașterii și deci nici piesa.

Structura acestei comedii din tinerețe nu este cea a comediilor de mai tîrziu ale lui Shakespeare. Ce-i drept, la începutul comediei *Midsummer Night's Dream* — ca să citățm

un exemplu de mai tîrziu — ia naștere tensiunea unei acțiuni: ce se va întîmpla cu Hermia? cu Hermia, pe care Tezeu o pune în fața următoarei alternative:

To fit your fancies to your father's will,
Or else the law of Athens yields you up
To death, or to a vow of single life. [59]

Tensiunea mai sporește încă la sfîrșitul primei scene, cînd Elena începe o intrigă: va trăda fuga plănuită de Hermia și Lisandru. Așa încît pare să se desfășoare o comedie de acțiune. Dar scena a doua ne duce imediat într-un sector de lume, care nu are nici o legătură cu acțiunea începută și care evident nici nu prea poate avea vreo legătură: lumea meseriașilor-actori. Întregul comic care începe aici își are temeiul în însăși această lume; nici nu se înfiripă vreo acțiune, pînă într-atîta acest sector este spațiu pur. Odată cu scena următoare (II, 1) se deschide o nouă lume, care se suprapune peste celelalte două: lumea zînelor. Aici se înnoadă o acțiune, și iar crește tensiunea spre viitor, cînd Oberon începe o intrigă. Totodată, acțiunea aceasta are atîta valoare intrinsecă, încît cel mai tîrziu în acest pasaj acțiunea referitoare la Hermia și Lisandru trebuie să renunțe la pretenția de a constitui stratul conducător. (I se răpește din forță chiar în cadrul propriului plan, prin acțiunea referitoare la Elena și Demetrius.) Cele trei straturi — tinerii atenieni, meseriașii, lumea zînelor — se suprapun parțial în cele ce urmează, dar nu se ajunge, firește, la o contopire. Comicul se bazează mai degrabă tocmai pe faptul că fiecare strat are un specific ferm și indestructibil. Ele se separă din nou și definitiv în prima scenă a actului al IV-lea, în care și acțiunea referitoare la Hermia și Lisandru și-a găsit o

[59] Să-ți pui de acord toanele cu voința tatălui tău, / Sau de nu, legea Atenei te va da / Morții, sau unui legămînt de viață în celibat. (engl.) — Traducere în versuri de Șt. O. Iosif (reviz. de Florin Tornea): Ori îți supui voinței părintești / A tale nazuri, ori, de nu voiești, / Vei fi jertfită după vechea lege / Ce în Atena-i încă în ființă / Și-a cărei imuabilă sentință / Noi nu putem nicicum s-o îndulcim: / Sau într-un schit, sau dormi în țintirim. (Din: Shakespeare, *Opere*, vol. III, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1956, p. 310.).

încheiere fericită. Această situație este de ajuns ca să afirmăm că numita încheiere fericită nu poate deține conducerea structurală; căci altminteri ar rămîne cu totul în aer restul actului al IV-lea și tot actul al V-lea, care nu aduc un simplu „deznodămînt". Dar atunci care strat deține conducerea?

Un „personaj" nu poate îndeplini o astfel de funcție. Un „spațiu" nici atît. Este destul de clar că avem de-a face cu trei straturi. S-ar mai putea menționa chiar, ca al patrulea strat, cel referitor la Tezeu și Hipolita, care conferă cadru întregului. Nu ne aflăm în fața unei comedii sociale sau de moravuri. Cunoaștem, ca spectatori ai *Visului unei nopți de vară*, amploarea și multitudinea de straturi a lumii poetice și de aceea nu ne lăsăm niciodată furați cu totul de intriga, de tensiunea și chiar de comicul clipei. Ca spectatori, ne păstrăm libertatea, asistăm la desfășurarea întregii piese cu acea siguranță și cu acel umor, cu care și societatea atenian ă asistă la piesa despre Piram și Tisbe. (Teatrul în teatru are aici o valoare mai independentă, funcționează altfel decît în *Spanish Tragedy*, în *Hamlet* sau în tragediile spaniole.) Atitudinea noastră seamănă cu cea pe care am descris-o ca fiind corespunzătoare JOCULUI (adică teatrului spațial). Într-adevăr, ne aflăm din nou în lumea jocului. Astfel, comediei mai dramatice i se alătură așadar una mai mult epică, mai purtătoare de lume. Locuri de joc ample și numeroase, personaje multe, peste tot șiruri de evenimente care încep, tonuri și modalități de vorbire variate, — sînt caracteristicile ei. Este foarte întemeiat faptul că unele limbi, cum sînt germana și olandeza, au ajuns să facă distincție între COMEDIE (germ. *Komödie;* ol.: *komedie[spel]*) și JOC VESEL (germ.: *Lustspiel;* ol.: *blijspel*).

Menirea acestui capitol final a fost să pătrundă pînă în nucleul unei opere de artă și să arate cum se organizează, pornind de acolo, viața ei tainică, pînă în ultimele ramificații ale limbii, versului, formei exterioare. Conținutul și cuprinsul, versul și ritmul, limba și stilul, alcătuirea dar și forma de prezentare, pe care le-am studiat separat, le putem înțelege, după părerea noastră, în conlucrarea lor, pornind

de la gen. Dacă reușim, atunci tuturor orientărilor cercetării, care plasează opera în contexte istorice, le-am dat un loc ferm și le-am trasat hotarele. Căci atunci nici una din acele orientări, fie că ține seama de corelația operei cu autorul, cu un curent, cu o epocă, cu un grup, cu o clasă, cu o regiune, cu o națiune, cu un inconștient colectiv sau cu orice altceva, nu mai poate formula pretenția că este în stare să facă inteligibilă, — din punctul său de vedere, situat în afara operei, — originea ei și abia odată cu ea esența ei. Opera literară trăiește ca atare și în ea însăși. Pentru cel ce o vede astfel nu mai există primejdia de a se confunda știința literaturii cu istoria literaturii, dar atunci nu mai există nici primejdia la care a fost expusă gîndirea, adeseori fără scăpare, în ultimele decenii: ca opera de artă să fie tîrîtă în vîrtejul unui relativism psihologic, sau istoric, sau național. Sîntem de părere că tocmai reflecția cu privire la caracterul de gen ne duce, — nu ne ferim de termen, — în fața unor legi eterne, după care se formează opera literară. Am ajuns în punctul în care specialistul în știința literaturii întinde mîna pe de o parte istoriografului literar și pe de alta filosofului. Dorim ca acest lucru să se petreacă sub semnul cuvintelor din *Testamentul* scriitorului, care, alături de Shakespeare, a trăit și a creat, mai intens decît orice alt scriitor din epoca modernă, din fondul etern al artei literare, adică sub semnul cuvintelor lui Goethe:

Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen!
Das Ewge regt sich fort in allen,
Am Sein erhalte dich beglückt!
Das Sein ist ewig: denn Gesetze
Bewahren die lebendgen Schätze,
Aus welchen sich das All geschmückt. [60]

[60] Nici o ființă nu se poate reduce la nimic! / Ceea ce este veșnic continuă să palpite în toate; / Legat de existență păstrează-te fericit! / Existența este veșnică: deoarece legi / Mențin comorile vii, / Din care s-a împodobit universul. (germ.) — Traducere în versuri: Nu piere în neant nici o ființă! / Ci trece-n veșnic necuprins putința. / Cît vei trăi, te poartă fericit! / Ființa-nseamnă legi și veșnicii, / Tezaure păstrate pururi vii / Din care-Întregul crește-mpodobit. (Trad. A. Argintescu-Amza, în: Goethe, *Poezii*, editura UNIVERS, București, 1974, p. 233.)

BIBLIOGRAFIE

Revăzută și completată de L. J. SCHEITHAUER

Prescurtări folosite:

Beitr. = Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Contribuții la istoria limbii și literaturii germane)

DN Rds = Die Neue Rundschau (Revista Nouă).

DPh = Deutsche Philologie im Aufriss (Compendiu de filologie germană), hgb. (ed. de) W. STAMMLER, Berlin, Bielefeld, 1951 urm.

DVj = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (Trimestrialul german de știința literaturii și istoria spiritului).

DWL = Dictionary of World Literature. Criticism — Forms — Technique (Dicționarul literaturii universale. Critică — Forme — Tehnică). Edited (Editat de) JOSEPH T. SHIPLEY, New York, 1943, ²1954.

GRM = Germanisch-Romanische Monatsschrift (Revista lunară germanico-romanică).

N = Neophilologus.

PhLw = Philosophie der Literaturwissenschaft (Filosofia științei literaturii), hgb. (ed. de) E. ERMATINGER, Berlin, 1930.

RL = Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte (Dicționar enciclopedic al istoriei literaturii germane), hgb. (ed. de) P. MERKER & W. STAMMLER, 4 volume, 1925—31; neu bearbeitet von (prelucrat de) W. KOHLSCHMIDT & W. MOHR, ediția a 2-a, 1958 urm.

Rlc = Revue de littérature comparée (Revista de literatură comparată).

Tr = Trivium. Schweiz. Vierteljahrsschift für Literaturwissenschaft (Trimestrialul elvețian de știința literaturii).

ZDA = Zeitschrift für deutsches Altertum (Revista de antichitate germană).

ZDP = Zeitschrift für deutsche Philologie (Revista de filologie germană).

INTRODUCERE

Definiția obiectului științei literaturii

A. C. BRADLEY, Poetry for Poetry's Sake, în: *Oxford Lectures on Poetry* (1909), Londra, 1934;
H. HEFELE, *Das Wesen der Dichtung*, 1922;
L. ABERCROMBIE, *The Theory of Poetry*, Londra, 1924;
K. SCHULTZE-JAHDE, *Zur Gegenstandsbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft*, 1928;
R. BOSCH, *Die Problemstellung der Poetik*, 1928;
R. INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk*. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, 1931, ²1960;
A. E. HOUSMAN, *The Name and Nature of Poetry*, Cambridge, 1933;
JEAN D'UDINE, *Qu'est-ce que l'éloquence et la poésie?*, Paris, 1933;
L. LONGHAYE, *Théorie des Belles Lettres*. L'âme et les choses dans la parole, Paris, 1934;
G. A. BORGESE, *Poetica dell'unità*, Milano, 1934;
C. CAULDWELL, *Illusion and Reality*. A study of the sources of poetry Londra, 1937;
L. BERIGER, *Die literarische Wertung*, 1938;
EMIL STAIGER, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich, 1939, ²1953;
GÜNTHER MÜLLER, Über die Seinsweise von Dichtung, *DVj* 17, 1939;
CHARLES DU BOS, *What is Literature?*, Londra, 1940;
id., *Qu'est-ce que la littérature?*, 1945;
G. STORZ, *Gedanken über die Dichtung*, 1941;
ROBERT SALMON, *El problema central de la crítica literaria*, Mendoza, 1942;
TH. C. POLLOCK, *The Nature of Literature*, Princeton, 1942;
FIDELINO DE FIGUEIREDO, *A luta pela expressão*, Coimbra, 1944;
E. G. WOLFF, *Ästhetik der Dichtkunst*, Zürich, 1944;
B. CROCE, *La poesia*. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura, ediția a IV-a, Bari, 1946;
ATTILIO MOMIGLIANO, *Tecnica e teoria letteraria*, Milano, 1948;
J. P. SARTRE, Qu'est-ce que la littérature?, în: *Situations II*, Paris, 1948;

M. WEHRLI, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (Wissenschaftlicher Forschungsbericht, hgb, K. HÖNN), 1951;
W. EMRICH, Die Struktur der modernen Dichtung, Versuch ihrer Abgrenzung und Wesensbestimmung, *Wirkendes Wort*, 3, 1952/53;
G. WHALLEY, *The Poetic Process*, Londra, 1954;
H. KUNN, Sprach- und Literaturwissenschaft als Einheit?, în: *Festschrift für J. Trier*, 1954;
id., Germanistik als Wissenschaft, în: *Dichtung und Welt im Mittelalter*, 1959; (mai întîi în *Festschrift für J. Trier*, 1954);
B. ALLEMANN, Der frühromantischer Begriff einer modernen Literaturwissenschaft, în: *Über das Dichterische*, 1957;
H. WUTZ, *Zur Theorie der literarischen Wertung*, 1957;
W. KAYSER, Literarische Wertung und Interpretation, în *Die Vortragsreise*, Berna, 1958;
id., Vom Werten der Dichtung, în *Die Vortragsreise*, Berna, 1958;
H. SEIDLER, *Die Dichtung*. Wesen, Form, Dasein, 1959;
H. E. HASS, Das Problem der literarischen Wertung, *Studium generale*, 12, 1959;
B. WEINBERG, Les rapports entre l'histoire littéraire et l'analyse formelle, în *Stil und Formprobleme in der Literatur*, 1959;
N. FRIEDMANN, What Good is Literary Criticism? *Antioch Review* 20, Yellow Springs, Ohio, 1960;
H. HAECKEL, Über Verstehen und Werten von Dichtung, *ZDP* 79, 1960;
H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 1960;
F. SENGLE, Zur Einheit von Literaturgeschichte und Literaturkritik, *DVj* 34, 1960;

În legătură cu metodica științei literaturii:

FRANCESCO DE SANCTIS, *Teoria e storia della letteratura*, ed. de B. CROCE, 2 volume, Bari, 1926;
ERNST ELSTER, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, 2 volume, 1897/1911;
F. BALDENSPERGER, *La Littérature: Création, succès, durée*, ediția a II-a, Paris, 1934;
CH. M. GAYLEY & B. P. KURTZ, *Methods and Materials of Literary Criticism*, Boston, 1920;

LUIGI TONELLI, *La critica*, Roma, 1920;
JOHN MIDDLETON MURRY, *Aspects of Literature*, Londra, 1920;
ANDRÉ MORIZE, *Problems and Methods of Literary History*, Boston, 1922;
O. WALZEL, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923;
G. RUDLER, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, Oxford, 1923;
EMIL WINKLER, *Das dichterische Kunstwerk*, 1924;
I. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, ediția a II-a, Londra, 1944; [14]1955;
id., *Practical Criticism*, ediția a IV-a, Londra, 1939; [9]1954;
PIERRE AUDIAT, *La biographie de l'oeuvre littéraire*, Paris, 1925;
M. DRAGOMIRESCU, *La science de la littérature*, 5 volume, Paris, 1928 urm.;
H. W. GARROD, *The Profession of Poetry*, Oxford, 1929;
id., *The Study of Poetry*, Oxford, 1936;
E. ERMATINGER, ed.: *Philosophie der Literaturwissenschaft*, 1930;
id., *Das dichterische Kunstwerk*, ediția a III-a, 1939;
TH. SPOERRI, *Präludium zur Poesie*. Eine Einführung in die Deutung des dichterischen Kunstwerks, 1929;
id., *Die Formwendung des Menschen*. Die Deutung des dichterischen Kunstwerks als Schlüssel zur menschlichen Wirklichkeit, 1938;
LUIGI RUSSO, *Problemi di metodo critico*, Bari, 1929;
id., *La critica letteraria contemporanea*, vol. I, Bari, 1942;
F. BOILLOT, *The Methodical Study of Literature*, Paris, 1931;
DAVID SHILLAN, *Exercises in Criticism*, Londra, 1931;
OLIVER ELTON, *The Nature of Literary Criticism*, Manchester, 1932;
DESMOND MACCARTHY, *Criticism*, Londra, 1932;
N. ALONSO CORTES, *Elementos de preceptiva literaria*, ediția a II-a, Valladolid, 1932;
W. MAHRHOLZ, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, ediția a II-a, revăzută de F. Schulz, 1933;
T. S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londra, 1933;
id., *Essays Ancient and Modern*, Londra, 1936;
id., *Selected Essays*, Londra, 1951;
HENRY HAZLITT, *The Anatomy of Criticism*, New York, 1933;
N. R. F. MAIER & H. W. RENINGER, *A Psychological Approach to Literary Criticism*, New York, 1933;

AUGUSTO MAGNE, *Principios elementares da literatura*, São Paulo, 1935;
F. MONTANARI, *Introduzione alla critica letteraria*, Roma, 1936;
P. F. SPECKBAUGH, *Some General Canons of Literary Criticism*, Washington, 1936;
P. VALÉRY, *Introduction à la poétique*, Paris, 1938;
HERBERT READ, *Collected Essays in Literary Criticism*, Londra, 1938; /²1951;
A. THIBAUDET, *Réflexions sur la critique*, Paris, 1939;
J. PETERSEN, *Die Wissenschaft von der Dichtung I*, 1939, ²1944 (ed. de E. Trunz);
H. OPPEL, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart*, 1939;
id., *Morphologische Literaturwissenschaft*, 1947;
id., Methodenlehre der Literaturwissenschaft, în: *DPh*;
R. PETSCH, *Deutsche Literaturwissenschaft*, 1940;
J. CROWE RANSOM, *The New Criticism*, Norfolk, 1941;
NORMAN FOERSTER, JOHN MACGALLIARD, RENÉ WELLEK ș.a., *Literary Scholarship: its Aims and Methods*, Chapel Hill, 1941;
FRANCESCO FLORA, *I miti della parola*, Bari, 1942;
V. GIRAUD, *La critique littéraire: le problème, les théories, les méthodes*, Paris, 1946;
S. DRESDEN, *Existentiephilosophie en literatuurbeschouwing*, Amsterdam, 1946;
F. J. BILLESKOV-JANSEN, *Esthétique de l'oeuvre d'art littéraire*, Copenhaga, 1948;
S. E. HYMAN, *The Armed Vision: A study in the Method of Modern Literary Criticism*, New York, 1948;
R. WELLEK & A. WARREN, *Theory of Literature*, New York, 1949, ediția a III-a, 1956; trad. germ. 1959;
J. KÖRNER, *Einführung in die Poetik*, 1949;
H. DINGLE, *Science and Literary Criticism*, Londra, 1949;
F. MARTINI, Poetik, în *DPh*;
W. H. BRUFORD, *Literary Interpretation in Germany*, Cambridge, 1952;
E. LUNDING, *Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft*, Aarhus, 1952;
E. ROSE, Methodische Probleme der amerikanischen Literaturwissenschaft, *Wirkendes Wort* 3, 1952/53;
C. F. P. STUTTERHEIM, *Problemen der Literatuurwetenschap*, Antwerpen-Amsterdam, 1953;

J. C. LA DRIÈRE, *Directions in Contemporary Criticism and Literary Scholarship*, Milwaukee, 1953;
HARRY LEVIN, Zur Krise der Kritik, *DN Rds* 58, 1957;
K. HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, 1957;
N. FRYE, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957;
W. PFEIFFER-BELLI, Über die „Methode" in der Literaturwissenschaft; *Begegnung*, 12, 1957;
H. FRIEDRICH, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, *Neue Deutsche Hefte* 4, 1957–58;
R. WELLEK, Concepts of Form and Structure in 20,th Century Criticism, *N* 42, 1958;
J. FRAPPIER, Littératures mediévales et littérature comparée. Problèmes de recherche et de méthode, în: *Comp. Literature*, Proceedings of the second congress of the I.C.L.A., Chapel Hill, 1959;
H. KUHN, Wahrheit und geschichtliches Verstehen, *Historische Zeitschrift* CXCIII, 1961/62;
P. SZONDI, Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft, *DN Rds* 73, 1962;

În legătură cu istoria ştiinţei literaturii:

Cf. articolele din *DWL: American Criticism, English Criticism, French Criticism. German Criticism, Italian Criticism, Spanish Criticism*,
R. WELLEK, *A History of Modern Criticism 1750–1830*, New Haven, 1955, trad. germ. 1959;

ANGLIA:
J. G. O'LEARY, *English Literary History and Bibliography*, Londra, 1928;
M. ERTLE, *Englische Literaturgeschichtsschreibung, Ästhetik und Psychologie in ihren Beziehungen*, disertaţie, Berlin, 1936;
GEORGE SAINSTBURY, *A History of English Criticism*, Londra, 1936;
H. W. HÄUSERMANN, *Studien zur englischen Literaturkritik*, 1910–30, 1938;
R. WELLEK, *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill, 1941;
G. TILLOTSON, *Criticism and the 19th Century*, Londra, 1951;

FRANȚA:

I. BABBITT, *Masters of Modern French Criticism*, Londra, 1913;

E. v. JAN, Wandlungen der literarischen Kritik in Frankreich in den letzten 100 Jahren, *GRM*, 1933;

PAUL KRÜGER, *Fransk literaer kritik indtil 1830.* Ideer og metoder, Copenhaga, 1936;

F. BALDENSPERGER, *La critique et l'histoire littéraire en France au 19e et au début du 20e siècles.* En collaboration avec H. S. CRAIG jr., New York, 1945;

GERMANIA:

S. v. LEMPICKI, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, 1920;

id., articol: Literaturgeschichtsschreibung, în *RL*;

FRANZ SCHULTZ, Die philosophisch-weltanschauliche Entwicklung der literarhistorischen Methode, în *PhLw*, 1930;

J. PETERSEN, *Die Wissenschaft von der Dichtung I*, 1939, ²1944;

KURT MAY, Über die gegenwärtige Situation einer deutschen Literaturwissenschaft, *Tr* V, 1947;

J. DÜNNINGER, Geschichte der deutschen Philologie, în: *DPh*;

R. ALEWYN, Bericht über die Lage der Germanistik, *Deutsche Universitätszeitung* 14, 1959;

ITALIA:

LUIGI TONELLI, *La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant' anni*, Bari, 1914;

GIOVANNI GETTO, *Storia delle storie letterarie*, „Idee Nuove", Milano, 1942;

Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana (1886—1936), Saggi dedicati a V. Rossi, 2 volume, Florența, 1937;

A. RUSCHIONI, *Sommario di storia della estetica letteraria*, Milano, 1958;

PORTUGALIA:

FIDELINO DE FIGUEIREDO, *História da crítica literária em Portugal*, Lisabona, 1916;

RUSIA:

F. W. NEUMANN, Die formale Schule der russischen Literaturwissenschaft und die Entwicklung der russichen Literaturtheorien, *DVj* 29, 1955;

SPANIA:

MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia del las ideas estéticas en España*, 5 volume, Madrid, 1940;

F. C. SAINZ DE ROBLES, Los movimientos literarios. Historia — interpretación — crítica, Madrid, ^{3}1957;

S.U.A.:

NORMAN FOERSTER, *American Criticism*, Boston, 1928;

V. LANGE & H. BOESCHENSTEIN, *Kulturkritik und Literaturbetrachtung in Amerika*, 1938;

R. W. STALLMAN, *Critiques and Essays in Criticism 1920—48*, New York, 1949;

W. K. WIMSATT & C. BROOKS, *Literary Criticism*, New York, 1957;

R. FOSTER, The Romanticism of the New Criticism, *Hudson Review* 12, New York, 1959;

J. H. RALEIGH, The New Criticism as an Historical Phenomenon, *Comp. Lit.* 11, Eugene, Oregon, 1959.

Capitolul I

PREMISELE FILOLOGICE

Ediția critică

ANDRÉ MORIZE, *Problems and Methods of Literary History*, Boston, 1922;

G. WITKOWSKI, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, 1924;

REINHOLD BACKMANN, Die Gestaltung des Apparats in den kritischen Ausgaben neuerer deutschen Dichter, *Euphorion* 25, 1924;

J. BÉDIER, La tradition manuscrite du Lai de l'ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes, *Romania*, 1928;

id., De l'édition princeps de la „Chanson de Roland" aux éditions les plus récentes, *Romania* 63, 64, 1937, 1938;

G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florența, 1934;

MICHELE BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Florența, 1938;

W. W. GREG, *The Editorial Problem in Shakespeare*, Oxford, 1951;

R. B. MACKERROW, *Prolegomena for the Oxford Shakespeare*. A study in editorial method, Oxford, 1939;

J. FRÄNKEL, Von der Aufgabe und den Sünden der Philologie, în: *Dichtung und Wissenschaft*, 1954;

H. W. SEIFFERT, Edition, *RL*, ed. II, 1956;

M. WINDFUHR, Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben, *DVj* 31, 1957;

H. ZELLER, Zur gegenwärtigen Aufgabe der Editionstechnik, *Euphorion* 52, 1958;

H. ULDALL, On the Preparation of a Text, *Archivum linguisticum* 11, 1959;

F. STRICH, Über die Herausgabe gesammelter Werke, în: *Kunst und Leben*, Berna, 1960;

M. BODMER, Die Bedeutung der Textüberlieferung, în *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlicher Literatur*, vol. I, Zürich, 1961;

În țările romanice, ediția critică a textelor literare este, în largă măsură, centralizată; există colecții de texte, lucrate după aceleași principii critice, așa încît toate volumele publicate reprezintă texte de bază demne de încredere din punctul de vedere științific. Menționăm:

în Franța: *Les Grands Écrivains de la France;*
La Société des anciens textes français;
La Société des textes français modernes;
Bibliothèque de l'École des Chartes;

în Italia: *Scrittori d'Italia;*
Società Dantesca Italiana;

în Spania: *Biblioteca de Autores Españoles;*
Clásicos Castellanos;
Nueva Biblioteca de Autores Españoles.

Determinarea autorului

Lexicoane de opere anonime și de pseudonime

ANGLIA:

S. HALKETT & J. LAING, *A Dictionary of Anonymous and Pseudonymous English Literature*, ed. J. Kennedy, W. A. Smith & A. F. Johnson, 7 volume, Edinburg, Londra, 1926—1935;

C. A. STONEHILL, A. BLOCK & H. W. STONEHILL, *Anonyma and Pseudonyma*, 4 volume, Londra, 1926 urm;

A. TAYLOR & F. J. MOSHER, *The Bibliographical History of Anonyma and Pseudonyma*, Chicago, 1951;

FRANȚA:

A. A. BARBIER, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, 7 volume, ed. III, Paris, 1872—1879. Completări: *Supplément*, par G. BRUNET, Paris, 1889; H. CELANI, *Additions et corrections*, Paris, 1902;

GERMANIA:

M. HOLZMANN & N. BOHATTA, *Deutsches Anonymen-Lexikon 1501—1926*, 7 volume, 1902—1928; reeditare 1961;

id., *Deutsches Pseudonymen-Lexikon*, 1906;

H. GÜLTIG, *Echte Anonymität*. Ihre fortschreitende Freilegung in der Literaturgeschichte; disertație, Tübingen. 1950;

G. SCHNEIDER, *Die Schlüsselliteratur*, 3 volume, 1951—1953;

C. DIESCH, Anonymität, *RL*, ²1956;

ITALIA:

G. MELZI, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, 3 volume, Milano, 1848—1888; reeditare 1958—1960;

OLANDA:

A. DE KEMPENAER, *Vermomde nederlandsche en vlaamsche schrijvers* 1928;

PORTUGALIA:

MARTINHO AUGUSTO DA FONSECA, *Subsidios para un dicionário de pseudônimos, iniciais e obras anónimas de escritores portuguezes*, Lisabona, 1896;

SCANDINAVIA:

BYGDEN, *Svenskt Anonym- og Pseudonym-Lexikon*, 2 volume' Upsala, 1898—1915;

HJALMAR PETTERSEN, *Norsk Anonym- og Pseudonym-Lexikon*, Oslo, 1924

SPANIA:

E. PONCE DE LEÓN Y FREIRE & F. ZAMORA LUCAS, *1500 seudónimos modernos de la literatura española* (1900—1942), Madrid, 1942;

Problemele de datare

Cu privire la falsurile literare:

J. M. QUÉRARD, *Les supercheries littéraires dévcilées*, 3 volume, 1869-1870;

J. A. FARRER, *Literary Forgeries*, Londra, 1907 (traducere germană de Kleemeier. 1907);

A. THIERRY, *Grandes mystifications littéraires*, 2 volume, Paris, 1911-1913;

ROGER PICARD, *Artifices et mystifications littéraires*, Montréal, 1945;

E. FRENZEL, Literarische Fälschungen, *RL*, ²1956;

Periodizarea

H. PEYRE, *Les générations littéraires*, Paris, 1948;

J. A. PORTUONDO, „Períodos" y „Generaciones" en la historiografia literaria hispanoamericana, *Cuadernos Americanos*, 7, 1948;

H. P. H. TEESING, *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen, 1949;

F. W. NEUMANN, Die Periodisierung der russischen Literatur, *Neuphilologische Zeitschrift* 3, 1951;

F. SENGLE, Die Grundlagen der deutschen Klassik, *Études germaniques* 9, Lyon. 1954;

E. E. TOLK, *The Periodization of German Literature (1624—1900)*, Dissertation Columbia University, 1954;

P. L. FRANK, Historical or Stylistic Periods? *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13, Baltimore, 1955;

H. OPPEL, Englische und deutsche Romantik, *Die neueren Sprachen*, seria nouă 5, 1956;

Cu privire la cronologia operelor:

Hartmann von Aue: K. ZWIERZINA, Beobachtungen über den Reimgebrauch, in: *Festschrift für R. Heinzel* și *Zeitschrift für deutsches Altertum* 44, 45;

Cîntecul Nibelungilor: V. MICHELS, *Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften* 39, 1928; H. HEMPEL, în *ZDA* 69; H. HEMPEL, Zur Datierung des Nibelungenliedes, *ZDA* 90, 1960;

La Chanson de Roland: R. MENÉNDEZ PIDAL, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo.* Orígenes de la épica romance, Madrid, 1959; G. ZINK, Un problème ardu: la date de la Chanson de Roland, *Mélanges de linguistique et de philologie*, 1959;

Kaiserchronik: F. URBANEK, Zur Datierung der Kaiserchronik. Enstehung, Auftraggeber, Chronologie, *Euphorion* 53, 1959; E. E. STENGEL, Nochmals die Datierung der Kaiserchronik, *Deutsches Archiv für die Erforschung des Mittelalters*, 16, 1960;

König Rother: K. SIEGMUND, *Zeitgeschichte und Dichtung im König Rother.* Versuch einer Neudatierung, 1959; G. KRAMER, Zum König Rother. Das Verhältnis des Schreibers der Heidelberger Handschrift zu seiner Vorlage, *Beiträge* (Halle) 82, 1960;

Lope de Vega; MILTON A. BUCHANAN *The Chronology of Lope de Vega's Plays*, Toronto, 1922; A. HÄMEL, *Studien zu Lope de Vega's Jugenddramen*, Halle, 1925, S. G. MORLEY & C. BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, 1940;

Calderón: H. W. HILBORN, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, 1938;

Shakespeare (despre stadiul actual al cercetării informează sinoptic): PETER ALEXANDER, *Shakespeare's Life and Art*, ed. II, Londra, 1944; cf. și *Cassell's Encyclopaedia of World Literature*, vol. II, Londra, 1953, p. 1474; K. BRUNNER, *W. Shakespeare*, 1957;

Goethe: M. MOMMSEN, *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten*, vol. I urm., 1958 urm.;

Despre „Der Wanderer" de Goethe și despre anticipațiile la Goethe: J. PETERSEN, Goethe als Gestalter, în: *Drei Goethe-Reden*, 1942;

Lucrări generale de referință:

Répertoire chronologique des littératures modernes, ed. de P. v. TIEGHEM, Paris, 1935 urm.;

F. SCHMITT & G. FRICKE, *Deutsche Literaturgeschichte in Tabellen*, 3 volume, 1949–52;

A. SPEMANN, *Vergleichende Zeittafel der Weltliteratur*, 1951;

H. & E. FRENZEL, *Daten deutscher Dichtung*, Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, ²1959;

Culegeri importante de balade:

Anglia: F. J. CHILD, *English and [Scottish Popular Ballads*, ed. de H. C. SARGENT & G. L. KITTREDGE, Londra, 1922; A. QUILLER-COUCH, *The Oxford Book of Ballads*, 1910;

Danemarca: GRUNDTVIG, *Danmarks gamle Folkeviser*, I–IV, 1851–1890; VI–VIII (Olrik), 1898 urm.; A. OLRIK & IDA FALBE-NANSEN, *Danske Folkeviser i udvalg*, I³ 1913, II 1909;

Germania: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe *„Deutsches Volkslied"*, ed. de JOHN MEIER; *Deutsche Volkslieder* mit ihren Melodien, ed. de JOHN MEIER, Berlin, 1935 urm.;

Spania: *Romancero general*, ed. de A. DURAN (Biblioteca de autores españoles X, XVI); *Romances viejos*, ed. de WOLF & MENÉNDEZ Y PELAYO (Antología vol. VII–X); *Flor nueva de romances viejos*, ed. de MENÉNDEZ PIDAL, Madrid, 1933.

Mijlcacele auxiliare

Dicționare enciclopedice:

RL, revizuit de W. KOHLSCHMIDT & W. MOHR, ²1958 urm.;

SIR PAUL HARVEY, *Oxford Companion to English Literature*, ³1946 etc.;

JOHN MULGEN: *The Concise Oxford Dictionary of English Literature*, 1939 etc.;

GRENTE, PAUPHILET ș.a., *Dictionnaire des lettres françaises*, Beauchesne, 1939 urm.;

DWL, New York, 1943; ²1954;

Encyclopaedia of Literature, ed. de J. T. Shipley, 2 volume, New York, 1947;

Lexikon der Weltliteratur, ed. de H. KINDERMANN & M. DIETRICH, ⁴1953;

J. P. HART, *Oxford Companion to American Literature*, 1957;

Kleines Literarisches Lexikon, ³I, ed. de W. Kayser, 1961; ³II, ed. de H. Rüdiger, 1961;

Cassell's Encyclopaedia of Literature, ed. de H. Steinberg, 2 volume, Londra, 1953;

Sachwörterbuch der Literatur, ed. de G.v. Wilpert, 1955, ³1961;

D. C. BROWNING, *Dictionary of Literary Biography English and American*, 1958;

Bibliografii naționale:

Anglia: *The English Catalogue of Books;*

Elveția: *Bibliographisches Bulletin der Schweiz;*

Franța: *Bibliographie de la France; Les livres de l'année;*

Germania: *Deutsche Nationalbibliographie;*

Italia: *Bollettino delle pubblicazioni italiane; Bollettino della biblioteca nazionale di Firenze;*

Olanda: *Brinkmans catalogus der boeken;*

Spania: *Bibliografía española;*

S.U.A.: *American Bibliography;*

Bibliografii de specialitate:

ANGLIA:

R. B. MACKERROW, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, 1927;

The Cambridge Bibliography of English Literature, ed. de F. W. BATESON, Cambridge, 1941;

Annual Bibliography of English Language and Literature, Cambridge, 1924 urm.;

The Year's Work in English Studies, Oxford, 1921 urm.;

R. S. CRANE ș.a., *English Literature, 1660—1800: a Bibliography of Modern Studies*, Princeton, vol. I, 1950; vol. II, 1952;

K. E. SCHMIDT, *Anglistische Bücherkunde*, 1953;

FRANȚA:

G. LANSON, *Manuel bibliographique de la littérature française* (1500—1906), supplément jusqu'en 1925, Paris, 1925;

F. VARILLON & H. HOLSTEIN, *Bibliographie élémentaire de littérature française*, Paris, 1935;

J. GIRAUD, *Manuel de bibliographie littéraire pour les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles français* (1921—35), Paris, 1939 (completare la Lanson);

E. BOUVIER & P. JOURDA, *Guide de l'étudiant en littérature française*, Paris;

O. KLAPP, *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*, vol. I (1956—1958), 1960; vol. II (1959—1960), 1961;

V. L. SAULNIER, *Bibliographie de la littérature française du seizième siècle*, Paris, 1959;

Bibliographie des articles relatifs a l'histoire de l'Humanisme et de la Renaissance, *Biblicthèque d'Humanisme et Renaissance;*

S. HANSSENS (pentru Evul Mediu), *Revue d'histoire ecclésiastique* şi *Cahiers de civilisation médiévale;*

GERMANIA:

(Serii:)

Jahresberichte über die Neuerscheinungen auf dem Gebiet der germanischen Philclcgie (einschliesslich Literatur des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts, 1879—1939), 61 volume;

Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte (1890—1915), 16 vclume;

Jahresberichte über die Neuerscheinungen auf dem Gebiet der neueren deutschen Literatur (1921—1939), 19 volume;

Jahresbericht für deutsche Sprache und Literatur, vol. 1 urm. (Bibliografie pentru 1940—45 urm.), Berlin, 1960 urm.;

Germanistik. Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen, vol. I (1960) urm.

German literature of the 19th century, 1830—1880. A current bibliography, The Germanic Review, New York;

Germanic languages and literatures, PMLA (Publications of the Modern Language Asscciation of America);

Germanische und Deutsche Biblicgraphie zur deutschen Philclcgie, Archiv für das Studium der neueren Sprachen;

Internationale Bibliographie zur deutschen Klassik 1750—1850, seria 1 urm., Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte 6, 1960 urm.;

(Manuale):

R. F. ARNOLD, *Allgemeine Bücherkunde zur neueren deustchen Literaturgeschichte*, 1910, [3]1931;

J. DRESCH, *Guide de l'étudiant germaniste*, Paris, 1945;

J. KÖRNER, *Bibliographisches Handbuch des deutschen Schrifttums*, Berna, 1949;
O. OLZIEN, *Bibliographie zur deutschen Literaturgeschichte*, 1953;
H. EPPELSHEIMER, *Bibliographie der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. I (1945—1953), 1957. Volumele următoare au fost prelucrate de C. Köttelwesch: vol. II (1954—56), 1958; vol. III (1957—1958), 1960; vol. IV (1959—1960), 1961;
J. HANSEL, *Bücherkunde für Germanisten*, 1959;
id., *Personalbibliographie zur deutschen Literaturgeschichte*, 1960;

(Referate de cercetare:)

M. WEHRLI, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (Wissenschaftliche Forschungsberichte, ed. de K. Hönn), 1951;
H. FROMM, *Germanistische Bibliographie seit 1945*. Theorie und Kritik, 1960 (conține referatele de cercetare din *DVj* 26, 1952 și 33, 1959);

ITALIA:

GUIDO MAZZONI, *Avviamento allo studio critico delle lettere italiane*, ed. III, Florența, 1932;
GIUSEPPE PREZZOLINI, *Repertorio bibliografico della storia e della critica della letteratura italiana dal 1903 al 1932*, 2 volume, Roma, 1937/1939;
N. D. EVOLA, *Bibliografia degli studi sulla letteratura italiana* (1920—1934), 3 volume, Milano, 1938/40;
T. L. RIZZO, *Manuale per lo studio critico della letteratura italiana*, Palermo, 1946;

PORTUGALIA:

AUBREY BELL, *Portuguese Bibliography*, Londra, 1923;

SPANIA:

R. FOULCHÉ-DELBOSC & L. BARRAU-DIHIGO, *Manuel de l'hispanisant*, 2 volume, New York, 1920—1924;
R. L. GRISMER, *A New Bibliography of the Literatures of Spain and Spanish America*. Minneapolis, 1941 urm.;

Bibliografii de specialitate ample:

Revue de littérature comparée, Paris, 1921 urm.;
Caiete-supliment la *Zeitschrift für Romanische Philologie: Biblio-*

graphie. Caietul 47—55 (Bibliogr. 1927—35), 1938; Caietul 56—57 (Bibliogr. 1936—37), 1940; Caietul 58—59 (Bibliogr. 1938—39), 1943; Caietul 60—66 (Bibliogr. 1940—50), 1957; Caietul 67—71 (Bibliogr. 1951—55), 1960 urm. (Importante și pentru germaniști capitolele Poetică, Stilistică, Metrică etc.);

Year's Work in Modern Language Studies Cambridge, 1931 urm.;

Journal of Aesthetics and Art Criticism, Baltimore, 1941/42 urm.;

Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1951 urm. (Teoria creației literare);

F. BALDENSPERGER & W. P. FRIEDERICH, *Bibliography of Comparative Literature*, Chapel Hill, 1950;

Yearbook of Comparative and General Literature, ed. de W. P. FRIEDERICH, Chapel Hilll, 1952 urm.;

Bibliographisches Handbuch zur Sprachinhaltsforschung, ed. de L. Brandt, 1961 urm.;

Lexicoane de titluri:

Pentru literatura de limbă germană: MAX SCHNEIDER, *Deutsches Titelbuch*, ²1927;

Pentru toate literaturile (Titluri și personaje literare): *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, 9 volume și 3 volume supliment, Milano, 1947—57; (la fiecare articol o biografie a autorului și o scurtă prezentare a operei. Volumul I este precedat de o prezentare a celor mai importante curente din istoria culturii);

Lexicoane bio-bibliografice:

ANGLIA:

JOHN EDWIN WELLS, *A Manuel of the Writings in Middle English* (de la 1050 pînă la 1400), New Haven 1916, supl. 1919, 1920 urm.;

BRAZILIA:

R. BORBA DE MORAES, *Bibliographia Brasiliana*, 2 volume, Amsterdam și Rio de Janeiro, 1958;

FRANȚA:

Pe lîngă operele lui Lanson, Giraud, cf. H. P. THIEME, *Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1930*, 3 volume, Paris, 1933;

H. TALVART & J. PLACE, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française*, 1801–1958, pînă acum 14 volume, Paris, 1929 urm.;

GERMANIA:

K. GOEDEKE, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*. (Anfänge bis 1830), 13 volume, în parte în ed. III, Drezda; continuarea pînă la 1880 începută;

Verfasserlexikon des deutschen Mittelalters, ed. de W. STAMMLER Berlin-Leipzig, începînd din 1933;

W. KOSCH, *Deutsches Literaturlexikon*. Biographisches und bibliographisches Handbuch. 4 volume, Berna, ²1949–58;

E. FRAUWALLNER, H. GIEBISCH & E. HEINZEL, *Die Weltliteratur*. Biographisches, literaturhistorisches und bibliographisches Lexikon in Übersichten und Stichwörtern, 3 volume, Viena, 1950–54;

F. LENNARTZ, *Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit*, ⁸1959;

ITALIA:

A. D'ANCONA & O. BACCI, *Manuale di letteratura italiana*, 6 volume, Florența, 1925–34;

PORTUGALIA:

INNOCÊNCIO (FRANCISCO DA SILVA), *Dicionário bibliográfico português*, 21 volume, Lisabona, 1858–1914;

Lexicoane biografice:

ANGLIA:

Dictionary of National Biography, 63 volume, Londra, 1885–1900; Supplement, I, 3 volume, 1901; Supplement II, 3 volume, 1912;

J. W. COUSIN, *A Short Biographical Dictionary of English Literature*, Londra, 1942;

ELVEȚIA:

Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, 7 volume, Neuenburg, 1921–1926;

FRANȚA:

MICHAUD, *Biographie universelle ancienne et moderne*, 45 volume, Paris, 1843–1865;

Dictionnaire de biographie française, pînă acum 3 volume, Paris, 1919 urm.;

GERMANIA:

Allgemeine deutsche Biographie, 56 volume, 1875–1912;

H. A. KRÜGER, *Deutsches Literatur-Lexikon*, 1914; ediție micro, 1949;

Neue Deutsche Biographie, vol. I urm., 1953 urm.;

Die grossen Deutschen, 5 volume, ²1956–57;

ITALIA:

D. CINTI, *Dizionario degli scrittori italiani classici, moderni e contemporanei*, Milano, 1939;

G. CASATI, *Dizionario degli scrittori d'Italia*, 3 volume;

V. TURRI & U. RENDA, *Dizionario storico-critico della letteratura italiana*, ed. II, Torino, 1941;

OLANDA:

Nieuw Nederlandsch biographisch woordenboek, 8 volume, Leida, 1937 urm.;

K. TER LAAN, *Letterkundig Woordenboek voor Noord en Zuid*, ed. II, Haga, 1952;

SPANIA:

FRANCISCO AGRAMONTE CORTIJO, *Ensayo de un diccionario biográfico cronológico de los siglos XV al XX*, Madrid, 1942;

Diccionario de Literatura Española, Revista de Occidente, ed. II, Madrid, 1953;

S.U.A.:

Dictionary of American Biography, 20 volume, New York, 1928–1936; Index, 1937; Supplement I (pînă la 1935), 1944;

Lexicoane internaționale de autori:

G. VAPEREAU, *Dictionnaire universel des contemporains*, ed. VI, Paris, 1893/95;

H. W. EPPELSHEIMER, *Handbuch der Weltliteratur* (cu bibliogr.); 1947, [3]1960;

HENRIQUE PERDIGÃO, *Dicionário universal de literatura*, ed. II, Porto, 1940 (ordonat după anii nașterii);

Columbia Dictionary of Modern Literature, ed. de HORATIO SMITH, New York, 1947;

Lexikon der Weltliteratur, ed. de H. Kindermann & M. Dietrich [3]1951;

Die Weltliteratur. Biographisches, literarhistorisches und bibliographisches Lexikon, ed. de E. Frauwallner, H. Giebisch & E. Heinzel, 3 volume, 1951 urm.;

Kleines literarisches Lexikon, [3]I, ed. de W. Kayser, 1961; [3]II, ed. de H. Rüdiger, 1961;

C. BUDDINGH, *Encyclopedie voor de wereldliteratuur*, Utrecht, 1954;

Dizionario universale della letteratura contemporanea, Milano, 1959 urm.;

Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert, 2 volume, 1960—61;

H. PONGS, *Das kleine Lexikon der Weltliteratur*, [4]1961;

Bibliografii de traduceri:

Index Translationum, 1932 urm.; Seria Nouă, începînd din 1948;

H. FROMM, *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen, 1700—1948*, 6 volume, 1950—53;

E. KUNZE, *Die deutschen Übersetzungen finnischer Schönliteratur*, Helsinki, 1950;

S. RINMAN, *Deutsche Bücher über Schweden und schwedische Dichtung in deutscher Übersetzung*, Stockholm, 1952;

J. WENGER, *Zehn Jahre deutsche Übersetzungen aus dem Französischen* (1945—1955), 1956;

Übersetzungen aus der deutschen Sprache. Eine bibliographische Reihe, ed. de R. Mönnig, 1959 urm.;

Über den Einfluss ausländischer Literatur in Deutschland (mit Bibliographien), *DPh* vol. III, [2]1960;

L. M. PRICE, *English Literature in Germany*, University of California Publ., 37, Berkeley, 1953; trad. germ. Berna, 1961;

Reviste:

Se indică aici cele mai importante dintre cele care îmbrățișează întregul domeniu al literaturii germanice și romanice:

Archiv für das Studium der neueren Sprachen (Herrig)
Comparative Literature
DVj
Edda. Nordisk tidskrift for litteraturforskning
GRM
Harvard Studies and Nctes in Philclcgy and Literature
Helicon. Revue internationale des problèmes généraux de la littérature
Modern Language Nctes
Modern Language Quarterly
Mcdern Language Review
Modern Philclogy
Modern Philology Quarterly
N
Orbis litterarum
Philological Ouarterly
Publications of the Modern Language Asscciation of America
Revue de littérature comparée
Revue de philclcgie
Rivista di letterature moderne e comparate
Rlc
Studia neophilclogica
Tr

Capitclul II

NOȚIUNILE CONȚINUTALE FUNDAMENTALE

F. PAULHAN, *Psychologie de l'invention*, ed. II, Paris, 1911;
K. WIEGAND, *Geschichte der deutschen Dichtung*, ed. II, 1928;
J. KÖRNER, Erlebnis, Motiv, Stoff, în: *Festschrift für Walzel*, 1924;
id., Articolul *Mctiv* în: *RL;*
R. PETSCH, Motiv, Formel, Stoff, în: *Deutsche Literaturwissenschaft*, 1940;
O. WALZEL, *Das Wortkunstwerk*, 1926;
O. GÖRNER, *Vom Memorabile zur Schicksalstragödie*, 1931;
R. PEACOCK, *Das Leitmotiv bei Thomas Mann*, 1934;

W. KROGMANN, Motivübertragung und ihre Bedeutung für die literarhistorische Forschung, *N* 17, 1937;
KENNETH BURKE, *A Grammar of Motives*, New York, 1945;
HERMAN MEYER, *De Levensavond als litterair motief*, Amsterdam, 1947;
E.A. WIRTZ, Zitat und Leitmotiv bei Th. Mann, în: *German Life and Letters*, 7, Londra, 1954;
Z. CZERNY, Contribution à une théorie comparée du motif dans les arts, *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, ed. de P. BÖCKMANN, 1959;
W. KROGMANN, Articolul „Motiv", *RL*, ²1960/61;

Mijloace auxiliare la istoria subiectului și a motivului:

Colecții de texte:

Pentru literatura franceză:

„Les thèmes poétiques", editura Garnier, Paris (de ex.: CHARLES LE GOFFIC, *Les poètes de la mer du moyen âge à nos jours*, ed. a II-a, 1928);

Pentru literatura spaniolă:

Culegerile de texte ale lui JOSÉ MANUEL BLECUA în Editorial Hispánica, Madrid, vol. 1: *Păsările* (1943); vol. 2.: *Florile* (1944); vol. 3: *Marea* (1945);

Serie de prezentări:

„Stoff- und Motivgeschichte", ed. de P. MERKER & G. LÜDTKE, editura W. de Gruyter & Co., Berlin (de ex.: W. GRENZMANN, *Die Jungfrau von Orléans in der Dichtung*; W. GOLTHER, *Tristan und Isolde in der französischen und deutschen Dichtung);*

Bibliografii:

KURT BAUERHORST, *Bibliographie der Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur*, 1931;
A. LUTHER — H. FRIESENHAHN, *Land und Leute in der deutschen Erzählung*, 1954;
F. A. SCHMITT, *Beruf und Arbeit in der deutschen Erzählung*, 1952;
id., *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur*. Eine Bibliographie. Begründet von K. BAUERHORST, Berlin, 1959;

Cercetarea basmelor:

Şcoala finlandeză a pus noţiunea motivului în centrul cercetării basmelor; cf.: KAARLE KROHN, *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo, 1927; Organul cel mai important este *Folklore Fellow Communications*, Helsinki, fondat în anul 1910 de către Krohn. În acesta:

Nr. 3: ANTTI AARNE, *Verzeichnis der Märchentypen*, 1910 (prelucrat de către STITH THOMPSON ca nr. 73, 1928);

Nr. 96: KAARLE KROHN, *Über einige Resultate der Märchenforschung*, 1931;

MAX LÜTHI, *Das europäische Volksmärchen*, Form und Wesen, eine literaturwissenschaftliche Darstellung, Berna, ²1961;

Lexicoane de motive:

J. BOLTE & G. POLÍVKA, *Anmerkungen zu den Märchen der Brüder Grimm*, 5 volume, 1913 urm.;

STITH THOMPSON, *Motiv-Index of Folk-Literature*, 6 volume, Bloomington, Indiana, 1932—1936, Copenhaga, 1955 urm.;

DOMINIC P. ROTUNDA, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, 1942;

Citeva lucrări importante referitoare la istoria motivelor:

N. PERQUIN, *W. Raabes Motive als Ausdruck seiner Weltanschauung* Amsterdam, 1928;

C. F. E. SPURGEON, *Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies*, Oxford, 1929;

I. SICILIANO, *François Villon et les thèmes poétiques du moyen âge*, Paris, 1934;

LAWRENCE ECKER, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*. Eine motivgeschichtliche Untersuchung, Leipzig, 1934;

HERMAN MEYER, *Der Typus des Sonderlings in der deutschen Literatur*, Amsterdam, 1943;

A. CHAPUIS, *Les automates dans les oeuvres d'imagination*, Neuchâtel, 1947;

E. M. BUTLER, *The Myth of the Magus*, Cambridge, 1948;

H. PETRICONI, *Verführte Unschuld*, 1953;

TH. C. VAN STOCKUM, *Das Jedermann-Motiv und das Motiv des Verlorenen Sohnes im niederländischen und im niederdeutschen Drama*, Amsterdam, 1958;

H. PETRICONI, Die verlorenen Paradiese, *Romanistisches Jahrbuch* 10, 1959;
M. STAUFFER, *Der Wald*. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter, Berna, 1959;

Cu privire la cercetarea topoilor:

J. L. LOWES, *Convention and Revolt in Poetry*, ed. a II-a, Londra, 1930;
E. R. CURTIUS, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berna, 1960;
id., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, ³1961;
MARÍA ROSA LIDA, Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía española. *Revista de Filología Hispánica*, 1, 1939;
BL. GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, *Los temas del „Carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, 1938;
HERBERT J. C. GRIERSON, *Rhetoric and English Composition*, Londra, 1944, Edinburgh, ²1951;
TH. HEINERMANN, Die grünen Augen, *Romanistische Forschungen*, 58/59, 1944—47;
G. HIGHET, *The Classical Tradition*, Oxford, 1949;
W. STAMMLER, *Frau Welt*. Eine mittelalterliche Allegorie, Freiburg (Elveţia), 1959;
P. ZUMTHOR, Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XIIe et XIIIe siècles, *Cahiers de civilisation médiévale*, 2, 1959;
O. PÖGGLER, Dichtungstheorie und Toposforschung, *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 5, 1960;

Cu privire la emblematică:

HENRY GREEN, *Alciati and his Book of Emblems*. A biographical and bibliographical study, Londra, 1872;
M. P. VERNEUIL, *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs*, 1897;
A.G. C. DE VRIES, *De Nederlandsche Emblemata*. Teză susţinută la universitatea din Amsterdam, 1899;
M. BRUNET, Emblèmes, *Revue Archéologique* VIII;
L. VOLKMANN, *Bilderschriften der Renaissance*, 1923;
E.N.S. THOMPSON, *Literary Bypaths of the Renaissance*, New Haven, 1924;

MARIO PRAZ, *Marinismo in Inghilterra*, Florența, 1925;
id., *Studies in 17th Century Imagery*, Londra, 1939;
id., *A Bibliography of Emblem Books*, (Studies II) Londra, 1947;
H. ROSENFELD, *Das deutsche Bildgedicht*, 1935;
J. L. LIERSAY, St. Guazzo and the Emblemata of Alciati, *Philological Quarterly XVIII*, 1939;
B. KNIPPING, *De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, 2 volume, Hilversum,, 1939 urm.;
M. ROMERO-NAVARRO, Las alegorías del „Criticón" (Gracián), *Hispanic Review* IX, 1941;
HENRI STEGEMEIER, Problems in Emblem Literature, *Journal of English and German Philology* 46, 1946;
ROSEMARY FREEMAN, *English Emblem Books*, Londra, 1948;
E. JACOBSEN, *Die Metamorphosen der Liebe und Spees „Trutznachtigall"*, Copenhaga,, 1954;
F. P. PICKERING, Der zierlichen Bilder Verknüpfung. Goethes Alexis und Dora, 1796, *Euph.* 52, 1958;
R. J. CLEMENTS, *Picta poesis*. Literature on humanistic theory in Renaissance emblem books, Roma, 1960;
A. HENKEL, *„Wandrers Sturmlied"*, 1962.

Capitolul III
NOȚIUNILE FUNDAMENTALE ALE VERSULUI

Generalități:

„Metrica" în: *Enciclopedia italiana di scienze, letter ed arti*, Roma, 1929—1949;
A. W. DE GROOT, *Algemene Versleer*, Haga, 1946;
T. S. ELIOT, *Der Vers*. 4 Essays (1942—1951), traducere germană 1952;
W. BEARE, *Latin Verse and European Song*, Londra. 1957;
M. BURGER, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Geneva,, 1957;
R. POGGIOLI. Poetics and metrics, *Comp. Lit. Proceedings*, 1959;

Versul antic:

W. CHRIST, *Metrik der Griechen und Römer*, ed. a II-a, 1870;
W. K. HARDIE, *Res metrica*, 1920;
U. v. WILAMOWITZ, *Griechische Verskunst*, 1921;
P. MAAS, Griechische Metrik, în: GERCKE & NORDEN, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, I, 1923;
FR. VOLLMER, Römische Metrik, *ibid.*;
J. P. POSTGATE, *Prosodia latina: an Introduction to Classical Latin Verse*, Londra, 1923;
E. FRAENKEL, *Iktus und Akzent im lateinischen Spruchvers*, 1928;
O. SCHRÖDER, *Griechische Versgeschichte*, 1930;
W. J. W. KOSTER, *Traité de métrique grecque*, 1936;
K. RUPPRECHT, *Einführung in die griechische Metrik*, [3]1950;
M. CARY c.s., *Oxford Classical Dictionary*, 1949;
L. ROUSSEL, *Le vers grec ancien*, Montpellier, 1954;
B. SNELL, *Griechische Metrik*, 1955, [2]1957;
F. CRUSIUS, *Römische Metrik*, ed. de H. Rübenauer, [5]1959;

Versul englez:

G. SAINTSBURY, *History of English Prosody*, 3 volume, Londra, 1923;
J. W. BRIGHT & R. D. MILLER, *The Elements of English Versification*, Boston, Londra, 1910;
L. ABERCROMBIE, *Principles of English Prosody*, Londra, 1923;
GILBERT MURRAY, *The Classical Tradition in Poetry*, Oxford, 1927;
P. F. BAUM, *The Principles of English Versification*, Cambridge, Mass., 1927;
P. VERRIER, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, 3 volume, Paris, 1900—1910;
G. W. ALLEN, *American Prosody*, New York, 1935;
C. M. LEWIS, *The Principles of English Verse*, Yale, 1946;
D. DAVIE, *Purity of Diction in English Verse*, Londra, 1952;
E. TSCHOPP, *Zur Verteilung von Vers und Prosa in Shakespeares Dramen*, Berna, 1956;

Versul francez:

TH. SPOERRI, *Französische Metrik*, 1929;
P. VERRIER, *L'isochronisme dans le vers français*, Paris, 1912;
id., *Le vers français*, 3 volume, Paris, 1931/32;
M. GRAMMONT, *Le vers français*, ed. a IV-a, Paris, 1937;
id., *Petit traité de versification française*, ed. a II-a, Paris, 1946;
M. FORMONT & A. LEMERRE, *Le vers français*. Versification et poétique, Paris, 1937;
J. SUPERVIELLE, *Histoire et théorie de la versification française*, ed. a II-a Paris, 1946;
GEORGES LOTE, *Histoire du vers français. I.: Moyen-Âge*, Paris, 1949, 2 volume;
W. SUCHIER, *Französische Verslehre auf historischer Grundlage*, 1952;
Y. LE HIR, *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens, du XVIe siècle à nos jours*, Paris, 1956;

Versul german:

J. MINOR, *Neuhochdeutsche Metrik*, ed. a II-a, 1902;
F. SARAN, *Deutsche Verslehre*, 1907;
A. HEUSLER, *Deutscher und antiker Vers*, 1917;
id., *Deutsche Versgeschichte*, 3 volume, 1925–29, ²1956;
P. HABERMANN, Articolul „Metrik", în: *RL;*
K. WAGNER, Phonetik, Rhytmik, Metrik, în: *Germanische Philologie, Festschrift für Behaghel*, 1934;
O. PAUL & J. GLIER, *Deutsche Metrik*, 1930, ⁴1961;
W. P. LEHMANN, *The Development of Germanic verse form*, Austin, 1956;
S. BEYSCHLAG, *Die Metrik der mittelhochdeutschen Blütezeit*, 1950, ⁴1960;
W. KAYSER, *Kleine deutsche Versschule*, Berna, 1946, ⁹1962;
id., *Geschichte des deutschen Verses*, Berna, 1960;
U. PRETZEL, Deutsche Verskunst (cu bibliografie), *DPh;*
P. HABERMANN & W. MOHR, Deutsche Versmasse und Strophenformen, *RL;*

Versul italian:

P. E. GUARNERIO, *Manuale di versificazione italiana*, Milano, 1893;
T. CASINI, *Le forme metriche italiane*, Florența, 1900;

F. D'OVIDIO, *Versificazione italiana*, Milano, 1910;
id., *Versificazione romanza*, Neapole, 1932;

Versul clandez:

G. S. OVERDIEP, *Beknopte Nederlandse versleer;*
G. STUIVELING, *Versbouw en ritme in de tijd van '80*, 1934;

Versul portughez:

A. PIMENTA, *Tratado de versificação portuguesa*, Lisabona, 1928;
JOÃO DA SILVA CORREIA, *A rima e a sua acção linguística, literária e ideclógica*, Lisabona, 1930;
AMORIM DE CARVALHO, *Tratado de versificação portuguesa*, Porto, 1941;

Versul spaniel:

MENÉNDEZ Y PELAYO, Noticias para la historia de nuestra métrica, în: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria VI*, Madrid 1942;
E. BENOT, *Prosodia castellana y versificación*, 3 volume, Madrid, 1902;
DOROTHY CLARKE, *Una bibliografía de versificación española*, Revista de Filología Hispánica, 1941;
G. J. GEERS, *Het Vierhefflingsvers in het Spaans*, Amsterdam, 1954;
(Cf. și studiile făcute de D. CLARKE referitoare la diferite forme spaniole de versuri și de strofe, în: *Revista de Filclogía Hispánica*, 1941; *Hispanic Review*, 1941, 1942 etc.);

Analiza fonologică:

E. SIEVERS, Ziele und Wege der Schallanalyse, în *Festschrift für Streitberg*, 1924, lucrare publicată și separat;
G. IPSEN & F KARG, *Schallanalytische Versuche*, 1928;
J. VENDRYES, La phonologie et la langue poétique, în: *Proceedings of the 2nd International Congress of Phonetic Sciences* (Londra 1935), Cambridge, 1936.

Capitolul IV
FORMELE LINGUISTICE

Cu privire la figurile retorice:

R. VOLKMANN, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, ³1874;
E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa*, 2 volume, 1915/16;
R. M. MEYER, *Deutsche Stilistik*, 1913;
D. L. CLARK, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*, New York, 1922;
C. S. BALDWIN, *Mediaeval Rhetoric and Poetic*, New York, 1928;
id., *Ancient Rhetoric and Poetic*, New York, 1929;
L. LAURAND, L'art oratoire des anciens, în: *Manuel des études grecques et latines III*, 1929 (cu bibliografie);
AUGUSTO MAGNE, *Principios elementares de literatura*, São Paulo, 1935;
Sir HERBERT J. C. GRIERSON, *Rhetoric and English Composition*, Edinburgh, Londra, 1944;
L. ARBUSOW, *Colores rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren*, 1948;
H. LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, 1949;
E. R. CURTIUS, Antike Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft (1949); în: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Berna, 1960;
R. SKELTON, *The Poetic Pattern*, Londra, 1956;
H. MEYER, Schillers philosophische Rhetorik, *Euph.* 53, 1959;
H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Mit Registerband und Bibliographie, 1960;

Cu privire la vocabular:

ULRICH LEO, *Fogazzaros Stil und der symbolistische Lebensroman*, 1928;
I. TRIER, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*, 1931;
DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935;
ERNST BENDZ, *Paul Valéry et l'art de la prose*, Göteborg, 1936;
Id., *Andé Gide et l'art d'écrire*, Paris, 1939;
M. CRESSOT, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Paris, 1938;
Cu privire la vocabularul literar german cf. contribuțiile din:
Deutsche Wortgeschichte, ed. de FR. MAURER & Fr. STROH, 3 volume, 1943 (cu bibliografie), ²1958—60;

M. L. KASCHNITZ, Vom Wortschatz der Poesie, *Die Wandlung* 4, 1949,;
HALLIG & WARTBURG, Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie, 1952; precum și
GLINZ, Die Darstellung eines Wortschatzes, *Zeitschrift für Mundartenforschung*, 1954;
A. LANGEN, Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart, in *DPh;*
Id., *Der Wortschatz des Pietismus*, 1954;
H. IBACH, Zu Wortschatz und Begriffswelt der althochdeutschen Benediktinerregel, *Beiträge* (Halle) 78–81, 1956–59;
H. PRANG, Der moderne Dichter und das arme Wort, *GRM* 38, 1957;
D. RUPPRECHT, *Tristitia.* Wortschatz und Vorstellung in den althochdeutschen Sprachdenkmälern, 1959;
E. LEISI, *Der Wortinhalt:* seine Struktur im Deutschen und Englischen, ²1961;
H. WEHRLE, H. EGGERS, *Deutscher Wortschatz*, ¹²1961;

Cu privire la metaforă etc.:

TH. MEYER, *Das Stilgesetz der Poesie*, 1901;
HEINZ WERNER, *Die Ursprünge der Metapher*, 1919;
G. ESNAULT, *Métaphores occidentales*, Paris, 1925;
W. P. KER, The simile, în: *Form and Style in Poetry*, Londra, 1928;
H. PONGS, *Das Bild in der Dichtung*, vol. I 1927, ²1960, vol. II 1939;
P. JOSEF FLESCH, *Metaphysik des Symbols und der Metapher*, teză de doctorat la Universitatea din Bonn, 1934;
I. A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, 1936;
ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'expérience poétique*, ed. a 4-a, Paris, 1938;
H. KONRAD, *Étude sur la métaphore*, Paris, 1939;
H. ADANK, *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*, Geneva, 1939;
C. F. P. STUTTERHEIM, *Het begrip metaphoor*, Amsterdam, 1941;
MARC EIGELDINGER, *Le dynamisme de l'image dans la poésie française* Neuchâtel, 1943;
C. DAY LEWIS, *The Poetic Image*, Londra, 1947;
V. SEGALEN, Les synesthésies et l'école symboliste, *Mercure de France* 42, 1902;

N. LAURES, *Les synesthésies*, Paris, 1908;
A. WELLEK, Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte, *Zeitschrift für Ästhetik*, 23, 1929;
Id., Renaissance- und Barocksynästhesien, *DVj* 9, 1931;
Id., Das Doppelempfinden im 18. Jahrundert, *DVj* 14, 1936;
C. S. BROWN, The Colour Symphony before and after Gautier, *Comparative Literature* V, 1953;

Cu privire la sintaxă:

K. BÜHLER, Vom Wesen der Syntax, în: *Festschrift für K. Vossler*, 1922;
O. JESPERSEN, *Language*, Londra, 1922;
Id., *The System of Grammar*, Londra, 1933;
J. RIES, *Beiträge zur Grundlegung der Syntax*, 3 volume, Praga, 1927—31;
H. AMMANN, *Die menschliche Rede*, 2 volume, 1928;
W. HAVERS, *Handbuch der erklärenden Syntax*. Ein Versuch zur Erforschung der Bedingungen und Triebkräfte in Syntax und Stilistik, 1931;
EINAR LÖFSTEDT, *Syntactica II*, Lund, 1933;
W. v. WARTBURG, *Einführung in Problematik und Methodik der Sprachwissenschaft*, 1943 (traducere franceză: Paris, 1946);
E. OTTO, *Stand und Aufgabe der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 1954;

Cu privire la sintaxa engleză:

O. JESPERSEN, *A Modern English Grammar on Historical Principles*, partea a V-a: *Syntax*, 4 volume, 1914—1940; vol. 5—7, ed. de N. Haislund, Copenhaga, 1940—1947;
M. DEUTSCHBEIN, *System der neuenglischen Syntax*, 1931;
H. STRAUMANN, *Newspaper Headlines, a Study in Linguistic Method*, Londra, 1935;
S. ROBERTSON, *The Development of Modern English*, Londra, 1936;
E. H. PARTRIDGE & J. W. CLARK, *British and American English since 1900*, Londra, 1947;
H. GALINSKY, *Die Sprache des Amerikaners*, 2 volume, 1951/52;
G. DIETRICH, *Erweiterte Form, Präteritum und Perfektum im Englischen*, 1955;

B. CARSTENSEN, *Studium zur Syntax des Nomens, Pronomens und der Negation in den „Paston Letters"*, 1959 (Beiträge zur englischen Philologie 42);

Cu privire la sintaxa franceză:

F. BRUNOT, *Histoire de la langue française*, Paris, 1913 urm.;
E. LERCH, *Historische französische Syntax*, 3 volume, 1925—1934;
SNIJDERS DE VOGEL, *Syntaxe historique du français*, ed. a II-a, Groningen, 1927;
W. v. WARTBURG, *Évolution et structure de la langue française*, ed a V-a, Berna, 1958;
W. v. WARTBURG & P. ZUMTHOR, *Précis de syntaxe du français contemporain*, ed. a II-a Berna, 1958;
E. GAMILLSCHEG, *Historische französische Syntax*, 1957;

Cu privire la sintaxa germană:

O. ERDMANN, *Grundzüge der deutschen Syntax*, 1886 urm.;
O. BEHAGHEL, *Deutsche Syntax*, 1923 urm.;
H. WUNDERLICH & H. REIS, *Der deutsche Satzbau*, 2 volume, ed. a III-a, 1924/25;
H. GUMBEL, *Deutsche Sonderrenaissance in deutscher Prosa*, Strukturanalysen deutscher Prosa im 16. Jahrhundert, 1930;
E. DRACH, *Grundgedanken der deutschen Satzlehre*, 1937;
ERNST OTTO, *Grundlinien der deutschen Satzlehre*, Brno, 1943;
H. GLINZ, *Die innere Form des Deutschen*, Berna, ^{3}1962;
Id., *Der deutsche Satz*, 1957;
H. BRINKMANN, Der deutsche Satz als sprachliche Gestalt, *Wirkendes Wort* (1. Sonderheft);
HANS WEBER,, *Das Tempussystem des Deutschen und des Französischen*, Berna, 1954;
K. BOOST, *Neue Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes*, 1955;
H. RENICKE, *Grundlegung der neuhochdeutschen Grammatik*, Zeitlichkeit-Wort und Satz, 1961;

Cu privire la sintaxa portugheză:

SAID ALI, *Formação de palavras e syntaxe do português histórico*, ed. a II-a, São Paulo, 1931;
EPIFÂNIO SILVA DIAS, *Syntaxe histórica portuguesa*, ed. a II-a, Lisabona, 1933;

Cu privire la sintaxa spaniclă:

R. K. SPAULDING, *Syntax of the Spanish Verb*, New York, 1931;
ALICE BRAUER, *Beiträge zur Satzgestaltung der spanischen Umgangssprache*, 1931;
H. KENNISTON, *The Syntax of Castilian Prose*. The 16th century, Chicago, 1937;

Cu privire la sintaxa verbului:

F. MAURER, *Untersuchungen über die deutsche Verbstellung in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, 1926;
E. KOSCHMIEDER, *Zeitbezug und Sprache*, 1929;
H., Zu den Grundfragen der Aspekttheorie, *Indogermanische Forschungen* 53, 1935;
F. BRUNOT, *L'expression des relations et l'expression des modalités*, Paris 1932;
A. SCHOSSIG, *Verbum, Aktionsart und Aspekt*, 1936;
E. HOLLMANN, *Untersuchungen über Aspekt und Aktionsart*, teză de doctorat la Universitatea din Jena, 1937;
A. LOMBARD, *L'infinitif de narration dans les langues romanes*, Upsala, 1937;
M. DELBOUILLE, À propos de l'infinitif historique dans les langues romanes, *Revue belge de philolcgie* 18, 1939;
HORST RENICKE, *Die Theorie der Aspekte und Aktionsarten*, teză de doctorat la Universitatea din Marburg, 1949 și *Beitr.* 72, 1950;
H. WEBER, *Das Tempussystem des Deutschen und des Französischen*, Berna, 1954;
H. HARTMANN, Zur Funktion des Perfekts, in: *Festschrift für B. Snell*, 1956;
H. WAGNER, *Das Verbum in den Sprachen der britischen Inseln*, Tübingen, 1959;

M. BIERWISCH, *Zur Morphologie des deutschen Verbalsystems*, teză de doctorat la Universitatea din Leipzig, 1961;

HARRI MEIER, Personenhandlung und Geschehen in Cervantes' Gitanilla, *Romanische Forschungen* 51, 1937 (cu bibliografie referitoare la inversiune);

E. LERCH, Die Inversion im modernen Französischen, în: *Festschrift für Bally*, Geneva, 1949;

BRITTA MARIAN CHARLESTON, *Studies on the Syntax of the English Verb*, Berna, 1941;

JOHN R. FREY, The historical present in narrative literature, particularly in modern German fiction, *Journal of English and German Philology* 45, 1946;

M. CRESSOT, *Le style et ses techniques*, Paris, 1947 (cu bibliografie);

Cu privire la amestecarea timpurilor în baladele spaniole:

K. VOSSLER, Spanischer Brief, în: *Eranos, Festschrift für Hugo von Hofmannsthal;*

L. SPITZER, *Stilstudien II*, 30 urm., 1928;

Cu privire la spiritul limbii franceze:

K. VOSSLER, *Frankreichs Kultur und Sprache*, ²1929;

Id., Nationalsprachen als Stile; în: *Geist und Kultur in der Sprache*, 1925;

E. LERCH, *Französische Sprache und Wesensart*, 1933;

A. DAUZAT, *Le génie de la langue française*, Paris, 1943;

Cu privire la topică:

ELISE RICHTER, Grundlinien der Wortstellungslehre, *Zeitschrift für romanische Philologie* 40, 1920;

E. LERCH, Typen der Worstellung, în: *Festschrift für Vossler*, 1922;

A. SÉCHEHAYE, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, 1926;

A. BLINKENBERG, *L'ordre des mots en français moderne*, 2 volume, Copenhaga, 1928, 1933;

F. BOILLOT, *Psychologie de la construction de la phrase française moderne*, Paris, 1930;

CH. BALLY, *Linguistique générale et linguistique française*, ed. a III-a, Berna, 1950;
DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935;
J. BRUNOT, *La pensée et la langue*, ed. a III-a, Paris, 1936;
F. MAROUZEAU, *L'ordre des mots*, 1938;
B. ULVESTAD, *A Structural Approach to the Description of German Word-Order*, Oslo, 1960;
Cu privire la Opitz: R. ALEWYN, *Vorbarocker Klassizismus*, 1926;
Cu privire la Proust: L. SPITZER, *Stilstudien II*, 1928;

Cu privire la vorbirea trăită (indirectă liberă)

MARGUERITE LIPS, *Le style indirect libre*, Paris, 1926 (cu bibliografie pînă în 1925);
O. WALZEL, Von erlebter Rede, în: *Das Wortkunstwerk*, 1926;
W. GÜNTHER, *Probleme der Rededarstellung*. Untersuchungen zur direkten, indirekten und „erlebten" Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen. Teză de doctorat la Universitatea din Berna, 1928;
F. TODEMANN, Die erlebte Rede im Spanischen, *Romanische Forschungen* 44, 1930;
DUJARDIN, *Le monologue intérieur*. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de J. Joyce et dans le roman contemporain, 1931;
W. BÜHLER, *Die erlebte Rede im englischen Roman*, Zürich, 1937;
O. FUNKE, Zur „Erlebten Rede" bei J. Galsworthy, în: *Wege und Ziele*, Berna, 1945;
M. J. FRIEDMAN, *Stream of Consciousness:* A Study in Literary Method, Yale University Press, 1955;
G. STORZ, *Sprache und Dichtung*, 1957;
R. LANGBAUM, *The Poetry of Experience*, Londra, 1957;
F. STANZEL, Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens, *DVj* 33 (1959);

Cu privire la influența simbolismului asupra sintaxei franceze:

F. BRUNOT, La langue française de 1815 à nos jours, în: L. Petit de Juleville, *Histoire de la langue et littérature*, vol. 8, Paris, 1899;
O. HACHTMANN, *Die Vorherrschaft substantivischer Konstruktionen im modernen französischen Prosastil*, 1912;
L. SPITZER, Die syntaktischen Errungenschaften der Symbolisten, în: *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, 1918;
A. LOMBARD, *Les constructions nominales dans le français moderne*, Upsala, 1930;

Cu privire la perioadă și la forma vorbirii:

W. PORZIG, *Aischylos*, 1926;
R. BRÄUER, *Der Stilwille Mérimées*, Geneva, 1930;
G. IPSEN, Gespräch und Sprachform, *Blätter für deutsche Philosophie VI*, 1932;
R. PETSCH, Die epischen Grundformen, în: *Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1934;
W. KAYSER, Sprachform und Redeform in den Heidebildern der Annette von Droste-Hülshoff, *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1940;
M. CRESSOT, La liaison des phrases dans „Salammbô", *Le Français moderne*, 1941;
E. STAIGER, Kleists Bettelweib von Locarno, în: *Meisterwerke deutscher Sprache*, 1943, [4]1961;
Sir HERBERT J. C. GRIERSON, The paragraph, în: *Rhetoric and English Composition* , Edinburgh, Londra, 1944;
H. DÜWEL, Studien zum Periodenbau und Satzstil in der deutschen Prosa, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock* 8, 1958/59.

Capitolul V
ALCĂTUIREA

Capitolul VI
FORMELE DE PREZENTARE

Generalități:

GILBERT MURRAY, Unity and Organic Construction, în: *The Classical Tradition in Poetry*, Oxford, 1927;
L. E. A. SAIDLA, *Essays for the Study of Structure and Style*, New York, 1936;
R. TROJAN, Wege zu einer vergleichenden Wissenschaft von der dichterischen Komposition, în: *Festschrift für O. Walzel;*
HANS KLEIN, Musikalische Komposition in der Dichtkunst, *DVj* 8, 1930;

V. LARBAUD, *Technique*, Paris, 1932;
HAROLD WESTON, *Form in Literature*. A theory of technique and construction, Londra, 1934;
K. BURKE, *The Philosophy of Literary Form*, Londra, 1941, New York, ²1957;
H. M. SHEFFER, *Structure, Method and Meaning* (cu bibliografie amănunțită), New York, 1951;
K. HAMBURGER, Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung, *DVj* 25, 1951;
id., *Die Logik der Dichtung*, 1957;
W. FLEMMING, Das Problem von Dichtungsgattung und -art, *Studium generale*, 12, 1959;
H. KUHN, Struktur und Formensprache in Dichtung und Kunst, în: *Dichtung und Welt im Mittelalter*, 1959;
Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des 7. Kongresses der Internationalen Vereinigung für modernen Sprachen und Literatur, ed. de P. Böckmann, Heidelberg, 1959;

Cu privire la genul liric:

MARIANNE THALMANN, *Gestaltungsfragen der Lyrik*, 1925;
GÜNTHER MÜLLER, Studien zum Formproblem des Minnesangs, *DVj* 1, 1923;
id., ed. Abschatz, *Anemens und Adonis Blumen*, 1929;
LEO SPITZER, Über zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik, în *Stilstudien II*, 1928;
W. SCHADEWALDT, *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion*, 1928;
ROBERT GRAVES, *Contemporary Techniques of Poetry*, ed. a II-a, Londra, 1929;
JOACHIM MÜLLER, Das zyklische Prinzip in der Lyrik, *GRM* 20, 1932;
E. VOEGE, *Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik*, 1932;
F. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, 1932;
id., Das Formproblem des Minnesangs, *DVj* 15, 1937;
H. LÜTZELER, Gedichtaufbau und Welthaltung des Dichters, aufgewiesen am Werk Stefan Georges, *Dichtung und Volkstum* 35, 1934;
R. PETSCH, Die Aufbauformen des lyrischen Gedichts, *DVj* 15, 1937;
id., *Die lyrische Dichtkunst*, 1939;

M. ITTENBACH, *Der frühe deutsche Minnesang.* Strophenfügung und Dichtersprache, 1939;
M. KOMMERELL, *Gedanken über Gedichte,* 1943, ²1956;
HELEN MEREDITH MUSTARD, *The Lyric Cycle in German Literature* Columbia University Press, 1947;
J. WIEGAND, *Abriss der lyrischen Technik,* 1951;
C. BECKER, Das Buch Suleika als Zyklus, în *Festschrift für K. Reinhardt,* 1953;
Die deutsche Lyrik, Form und Geschichte. Interpretationen. Ed. de B. von WIESE, 2 volume, 1957, ⁴1962;
B. MARKWARDT, Lyrik, *RL,* ²1960;
F. LOCKEMANN, Gedanken über das lyrische Du, *Volk, Sprache, Dichtung,* 1960;

Cu privire la genul dramatic:

G. FREYTAG, *Die Technik des Dramas,* ³1876;
G. STEINWEG, *Corneille.* Kompositionsstudien, 1905;
id., *Racine.* Kompositionsstudien, 1909;
O. SPIESS, *Die dramatische Handlung in Goethes Clavigo, Egmont und Iphigenie.* Ein Beitrag zur Technik des Dramas, 1918 (= Bausteine Nr. 17; mai multe caiete din această serie publicată de F. Saran conțin analize de piese de teatru);
E. ALBERTINI, *La composition dans les ouvrages de Sénèque,* 1923;
O. WALZEL, Shakespeares dramatische Baukunst, în: *Wortkunstwerk,* 1926;
H. BRINKMANN, Die Eigenform des mittelalterlichen Dramas in Deutschland, *GRM* 18, 1930;
F. JUNGHANS, *Zeit im Drama,* 1931;
W. MARTINI, *Die Technik der Jugenddramen Goethes,* 1932;
E. F. FREDRICK, *The Plot and its Construction in the 18th Century Criticism of French Comedy,* Londra, 1934;
R. PETSCH, Drei Haupttypen des Dramas, *DVj* 12, 1934;
id., *Wesen und Formen des Dramas,* 1945;
E. VOLLMANN, *Ursprung und Entwicklung des Monologs bis Shakespeare,* 1934;
D. DIBELIUS, *Die Exposition im deutschen naturalistischen Drama,* Teză de doctorat la Universitatea din Heidelberg, 1935;

E. KOHLER, L'art dramatique de Lope de Vega, *Revue des cours et conférences*, 1936/37;
ALLARDYCE NICOLL, *The English Theatre*, Londra, 1938;
B. W. HEWITT, *The Art and Craft of Play Production*, Toronto, 1940;
id., *Play Production, Theory and Practice*, Chicago, 1952;
GEORG SEIDLER, Musik und Sprache im Drama Schillers und Kleists. Versuch einer neuartigen Verserforschung im Drama, *Dichtung und Volkstum* 42, 1942;
UNA ELLIS-FERMOR, *The Frontiers of Drama*, Londra, 1945;
RONALD PEACOCK, *The Poet in the Theatre*, Londra, 1946;
J. R. NORTHAM, *Ibsen's Dramatic Method*, Londra 1953;
B. MARKWARDT, Drama, în: *RL*, ²1956;
P. SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, 1956;
J. GASSNER, *Form and Idea in Modern Theatre*, New York, 1956;
Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart, ed. de B. von WIESE, 2 volume, 1958, ³1962;
K. ZIEGLER, Das deutsche Drama der Neuzeit, *DPh*, ²1960;
V. KLOTZ, *Geschlossene und offene Form im Drama*, 1960;
O. MANN, *Geschichte des deutschen Dramas*, 1960;

Cu privire la genul epic:

F. SPIELHAGEN, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, 1883;
R. RIEMANN, *Goethes Romantechnik*, 1903;
K. FRIEDEMANN, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1910;
G. R. CHESTER, *Art of Short Story Writing*, Cincinnati, 1910;
F. LEIB, *Erzählungseingänge in der deutschen Literatur*, Teză de doctorat la Universitatea din Giessen, 1912;
CLAYTON HAMILTON, *The Art of Fiction*, New York, 1918 (1939);
PERCY LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, Londra, 1921;
W. DIBELIUS, *Englische Romankunst*, Die Technik des englischen Romans im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, ed. a II-a, 1922;
E. WHARTON, *The Writing of Fiction*, Londra, 1925;
E. PRESTON, *Recherches sur la technique de Balzac*, Paris, 1926;
O. WALZEL, Objective Erzählung, în: *Wortkunstwerk*, 1926;
HENRY LÜDEKE, *Die Funktion des Erzählers in Chaucers epischer Dichtung*, 1928;
E. MUIR, *The Structure of the Novel*, Londra, 1928;

E. SPRANGER, Psychologischer Perspektivismus im Roman, *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts*, 1930;
M. E. GILBERT, *Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen*, 1930;
L. SPITZER, Das Gefüge einer cervantinischen Novelle, în: *Romanische Stil- und Literaturstudien II*, 1931;
CL. LUGOWSKI, *Die Form der Individualität im Roman*, 1932;
W. WICKARDT, *Die Formen der Perspektive in Dickens' Romanen*, 1933;
G. SCHEELE, *Der psychologische Perspektivismus im Roman*, Teză de doctorat la Universitatea din Berlin, 1933;
B. HOGARTH, *The Technique of Novel Writing*, Londra, 1934;
R. PETSCH, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1934;
H. BLAKKERT, *Der Aufbau der Kunstwirklichkeit bei M. Proust*. Aufgezeigt an der Einführung der Personen, 1935;
O. LÖHMANN, *Die Rahmenerzählung des Decameron, ihre Quellen und Nachwirkungen*, 1935;
R. KOSKIMIES, *Theorie des Romans*, Helsinki, 1936;
L. LERNER, *Studien zur Komposition des höfischen Romans*, 1936;
W. KELLERMANN, *Aufbaustil und Weltbild Chrestiens im Percevalroman*, 1936;
C. E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley, 1937;
E. VOGELREICH, *Sternes Verhältnis zum Publikum und der Ausdruck dieses Verhältnisses im Stil*, Teză de doctorat la Universitatea din Marburg, 1938;
N. SAPEGNA, *Tecnica, poetica e poesia nelle opere giovanili di Dante*, Roma, 1939;
F. G. BLACK, *The Epistolary Novel in the Late 18th Century*. A descriptive and bibliographic study, Eugene (Oregon), 1940;
E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, ed. a V-a, New York, 1940;
E. DIESTE, El tiempo épico. Ensayo sobre la novela, *Nosotros XII*, Buenos Aires, 1940;
JOAQUÍN CASALDUERO, La composición de „El ingenioso Hidalgo Don Quijote", *Revista de Filología Hispánica*, 2, 1940;
id., *Sentido y forma de las novelas ejemplares*, Buenos Aires, 1943;
id., La composición del segundo Quijote, *Realidad* 2, 1947;
H. STOLTE, *Motivreim und Aufbaustil: Eilhart und Gottfried*, 1941;
W. VON WARTBURG, Flaubert als Gestalter, *DVj*, 19, 1941;

R. TRAUTMANN, *Zu Form und Gehalt der Novellen Turgenjews*. Cu 22 diagrame. 1942 (Nr. III din volumul al XLIV-lea al dezbaterilor clasei filologico-istorice a Academiei saxone de ştiinţe);

Articolele „Voice and Address" şi „View-point", în: *DWL*, 1943;

PHYLLIS BENTLEY, *Some Observations on the Art of Narrative*, Londra, 1946;

H. HAYCRAFT, *The Art of the Mystery Story*, Londra, 1946;

AMÉRICO CASTRO, La estructura del Quijote, *Realidad* 2, 1947;

W. MATZ, *Der Vorgang im Epos*, 1947;

T. H. UZELL, *The Technique of the Novel*, Londra, 1947;

Forms of Modern Fiction, Essays collected in honour of J. Warren Beach, ed. de W. V. O'Cónnor, Minneapolis, 1948;

H. PETRICONI, „Le Sopha" von Crébillon der Jüngere und Gottfried Kellers „Sinngedicht", *Romanische Forschungen* 62, 1950;

A. A. MENDILOW, *Time and the Novel*, Londra, 1952;

K. K. POLHEIM, Der künstlerische Aufbau von Mörikes Mozartnovelle, *Euph.* 48, 1954;

M. D. ZABEL, *Craft and Character*. Texts, Method and Vocation in Modern Fiction, Londra, 1957;

E. KAHLER, Die Verinnerung des Erzählens, *DN Rds* 68 şi 70, 1957 şi 1959;

G. WEYDT, Der deutsche Roman von der Renaissance und Reformation bis zu Goethes Tod, *DPh*, ²1958;

W. KAYSER, Wer erzählt den Roman?, în: *Die Vortragsreise*, Berna, 1958;

V. ERLICH, Some Uses of Monologue in Prose Fiction. Narrative Manner and World-View, în: *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, ed. de BÖCKMANN, 1959;

R. MAJUT, Der deutsche Roman vom Biedermeier bis zur Gegenwart, *DPh*, ²1960;

H. FROMM, Die Erzählkunst des Rother-Epikers, *Euph* 54, 1960;

K. A. HORST, *Das Spektrum des modernen Romans*, 1960;

K. WÖLFEL, Epische und satirische Welt. Zur Technik des satirischen Erzählens, *Wirkendes Wort* 10, 1960;

H. MEYER, *Das Zitat in der Erzählkunst*, 1961.

Capitolul VII
CONȚINUTUL

Reviste de cercetare referitoare la istoria spirituală

Deutsche Vierteljahrsschrift (din 1923);
Journal of the History of Ideas (din 1940);
Realidad. Revista de ideas (din 1946);
The Cambridge Journal (din 1947);

Cercetarea literară referitoare la istoria spirituală:

W. DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung*, [13]1957;
id., Einleitung in die Geisteswissenschaften, în: *Gesammelte Schriften*, vol. I, 1922, [4]1959;
id., Studien zur Geschichte des deutschen Geistes. Leibniz und sein Zeitalter, în: *Gesammelte Schriften*, vol. III, [2]1959;
H. A. HODGES, *W. Dilthey*. An Introduction, Londra, 1944;
E. WECHSSLER, *Über die Beziehungen zwischen Weltanschauung und Kunstschaffen*, 1911;
F. MEDICUS, Philosophie und Dichtung, *Logos* 4, 1913;
R. BUCHWALD, Die Weltanschauung im Kunstwerk, *GRM*, 1913;
J. PETERSEN, *Literaturgeschichte als Wissenschaft*, 1914;
H. NOHL, *Stil und Weltanschauung*, 1920;
H. CYSARZ, *Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft*, 1926;
H. READ, *Reason and Romanticism*, Londra, 1926;
id., *The Meaning of Art*, Londra, 1954;
E. ERMATINGER, Die Idee im Dichtwerk, *Blätter für deutsche Philosophie*, 2, 1928;
R. UNGER, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Gesammelte Studien, I, 1929;
P. BÖCKMANN, Von den Aufgaben einer geisteswissenschaftlicher Literaturbetrachtung, *DVj*, 9, 1931;
E. GILSON, *Les idées et les lettres*, Paris, 1932;
BASIL WILLEY, *The 17th Century Background*, Londra, 1934;
id., *The 18th Century Background*, Londra, 1940;
id., *19th Century Studies*, Londra, 1949;

EDMUND WILSON, *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature* (printre altele: despre Dickens), Londra, 1941;
BERNARD HEYL, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism.* A study in semantics and evolution, New Haven, 1943;
HENRY PEYRE, *Writers and their Critics*, Cornell University Press, 1944 (cu bibliografie referitoare la problema criticii contemporane);
K. VIËTOR, Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte, *Publications of the Modern Language Association*, 60, 1945;
C. DOCKHORN, Deutsche Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte, *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften*, Göttingen, 1949;
F. DIAZ DE CERIO RUIZ, *W. Dilthey y el problema del mundo histórico*, Barcelona, 1959;
M. JANSSENS, W. Dilthey en de Oorsprong van de „Geistesgeschichte" in de duitse literatuurwetenschap, *Revue belge de philosophie et d'histoire*, 37, 1959;
R. WELLEK, W. Diltheys Poetik und literarische Theorie, *Merkur*, 14, 1960;

Cîteva prezentări de ansamblu de pe poziția istoriei spirituale:

F. GUNDOLF, *Shakespeare und der deutsche Geist*, 1911, München, [11]1959;
E. CASSIRER, *Freiheit und Form*, 1916;
id., *Idee und Gestalt*, 1921;
R. UNGER, *Hamann und die Aufklärung*, [2]1925;
id., *Herder, Novalis und Kleist.* Studien über die Entwicklung des Todesproblems vom Sturm und Drang zur Romantik, 1922;
H. A. KORFF, *Geist der Goethezeit*, 4 volume și volum-indice, Leipzig, 1923—53, [2]1955;
A. CASTRO, *Pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925;
W. REHM, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, 1928;
id., *Griechentum und Goethezeit.* Geschichte eines Glaubens, ed. a III-a, Berna, 1951;
Aufriss der deutschen Literaturgeschichte, ed. de KORFF & LINDEN, 1930;
P. KLUCKHOHN, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, [2]1931;

L. TONELLI, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Florența, 1933;

PAUL HAZARD, *La crise de la conscience européenne (1680—1715)*, Paris, 1935 (traducere germană: *Die Krise des europäischen Geistes 1680—1715;* trad. de Harriet Wegener, 1939);

id., *La pensée européenne au XVIIIème siécle.* De Montesquieu à Lessing, 3 volume, Paris, 1946 (traducere germană: *Die Herrschaft der Vernunft*, 1949).

C. S. LEWIS, *The Allegory of Love*, Oxford, 1936;

E. FRANZ, *Deutsche Klassik und Reformation*, 1937;

A. BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, 2 volume, Marsilia, 1937;

GÜNTHER MÜLLER, *Geschichte der deutschen Seele.* Vom Faustbuch zu Goethes Faust, 1939;

id., *Der Mensch im irdischen Geheimnis.* Schicksal und Seinsglück, Salzburg, 1939;

ARTHUR O. LOVEJOY, *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948;

Lucrări specializate:

Referitoare la Hebbel: KLAUS ZIEGLER, *Mensch und Welt in der Tragödie Hebbels*, 1938;

Referitoare la „An die jungen Dichter" de Hölderlin:

H. O. BURGER, Die Entwicklung des Höldelinbildes seit 1933, *DVj* 18, 1940 (cf. referatele corespunzătoare din *DVj* 1926 [al lui Grolman] și din 1934 [al lui Hoffmeister]);

W. REHM, Götterstille und Göttertrauer, *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts*, 1931, acum în *Götterstille und Göttertrauer*, Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung, Berna, 1951;

P. BÖCKMANN, *Hölderlin und seine Götter*, 1936;

W. STEINKUHL, *Hölderlins Kurzoden*, Teză de doctorat la universitatea din Münster, 1939;

M. KOMMERELL, Die kürzesten Oden Hölderlins, *Deutschunterricht im Ausland*, 1943/44, caietul I;

W. BINDER, Hölderlins Odenstrophe, *Hölderlin Jahrbuch*, 1952.

Capitolul VIII
RITMUL

(cf. bibliografia la capitolul: Versul)

Lucrări bibliografice:

A. RUCKNICH, A Bibliography of Rhythm, *The American Journal of Psychology*, 1913, 1915; *Zeitschrift für Ästhetik*, vol. XXI; *Proceedings of the International Congress of Phonetic Sciences* (Congresul al II-lea: Cambridge 1935; Congresul al III-lea: Gent 1938);
H. CHR. WOLFF, Das Problem des Rhythmus in der neuesten Literatur (cca. 1930 pînă la 1940), *Archiv für die gesamte Phonetik*, V, 1941;
L. SCHEITHAUER, *Rhythmus und Volkslied*. Ein Beitrag zum methodischen Problem der Rhythmusanalyse, Teză de doctorat la Universitatea din Leipzig, 1952 (cu anexă bibliografică referitoare la cercetarea ritmului pînă în 1950);

Cercetarea ritmului:

KARL BÜCHER, *Arbeit und Rhythmus*, [6]1924;
J. H. SCOTT, *Rhythmic Verse*, Jowa City, 1925;
PIUS SERVIEN (Coculesco), *Essai sur les rhythmes toniques du français*, Paris, 1925;
id., *Lyrisme et structures sonores*, Paris, 1930;
id., *Les rhythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, 1930;
id., *Sciences et poésie*, Paris, 1947;
W. SUCHIER, Vortrag und Rhythmus des französischen Verses, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 64;
G. BECKING, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 1928;
E. W. SCRIPTURE, *Grundzüge der englischen Verswissenschaft*, 1929;
ALBERT VERWEY, *Ritme en metrum*, 1931 (ediția germană sub titlul: *Rhythmus und Metrik*, 1934);
A. W. DE GROOT, Der Rhythmus, *N* 17, 1932 (cu bibliografie);
MARTHA AMREIN-WIDMER, *Rhythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dantes Divina Commedia*, Zürich, 1932;
PH. A. BECKER, *Der gepaarte Achtsilber in der französischen Dichtung*, 1934;

W. SCHURIG, *Das Prinzip der Abstufung im deutschen Vers*, 1934;
J. W. HENDREN, *A Study of Ballad Rhythm*, Princeton, 1936;
FORMONT-LEMERRE, *Le vers français*. Versification et poétique, Paris, 1937;
C. CETTI, *Il ritmo in poesia*. Teoria razionale, Como, 1938;
A. ARNHOLTZ, *Studier i poetisk cg rytmik*, I: Princip. Studii de ritmică comparată, Copenhaga, 1938;
K. PÖRSCHKE, *Die Versgestalt in Hölderlins Elegienzyklus „Menons Klagen um Diotima" mit einer Untersuchung über Aufgabe und Methode wissenschaftlicher Versbetrachtung*, Teză de doctorat la universitatea din Kiel, 1936;
D. SECKEL, *Hölderlins Sprachrhythmus*, 1937;
H. LACHMANN, *Hölderlins Hymnen in freien Strophen*, 1937;
W. KAYSER, Vom Rhythmus in deutschen Gedichten, *Dichtung und Volkstum*, 1939;
H. LEEB, *Vom Wesen des Rhythmus*, 1941;
I.A. RICHARDS, Rhythm and Metre, în: *Principles of Literary Criticism*, ed. a III-a, Londra, 1944;
LUDWIG KLAGES, *Vom Wesen des Rhythmus*, ediția a II-a, Zürich, 1944;
AUGUST CLOSS, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, Berna, 1947;
I. TRIER, E. ROTHACKER, R. FOPHAL, R. STEGLICH ș.a. în *Studium generale* 2, 1949;
T. S. ELIOT, *Der Vers*, 1952;
F. G. JÜNGER, *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*, 1952;
H. NOHL, Der Rhythmus, *Die Sammlung* IX, 1954;
W. BEARE, *Latin Verse and European Song*, Londra, 1957;
R. POGGIOLI, Poetics and metrics, în: *Comp. Literature*, Proceedings of the second congress of the JCLA, ed. de W. P. FRIEDERICH, Chapel Hill, 1959;
F. LOCKEMANN, *Der Rhythmus des deutschen Verses*, Spannungen und Bewegungsformen in der neuhochdeutschen Dichtung, 1960;

Cu privire la clauzule:

W. MEYER-SPEYER, Die rhythmische lateinische Prosa, în: *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik, II*, Berlin, 1905;
ALBERT C. CLARK, *The Cursus in mediaeval and vulgar Latin*, Oxford, 1910;
E. NORDEN, *Antike Kunstprosa*, 2 volume, 1915/16;
M. G. NICOLAU, *L'origine du „cursus" rhythmique*, Paris, 1930;

M. R. DELANEY, *A Study of the Clausulae in the Works of St. Ambrose*, teză de doctorat la universitatea catolică din Washington, 1934;
CARL ERDMANN, Leonidas. Zur wissenschaftlichen Lehre von Kursus, Rhythmus und Reim, în: *Festschrift für K. Strecher*, 1941;

Cu privire la ritmul în proză:

G. SAINTSBURY, *History of English Prose Rhythm*, Londra, 1912;
WILLIAM M. PATTERSON, *The Rhythm of Prose*, New York, 1916;
P. FIJN VAN DRAAT, *Rhythm in English Prose*, 1910;
H. BRÉMOND, *Les deux musiques de la prose*, Paris, 1924;
E. MARTIN, *Les symétries du français littéraire*, Paris, 1924;
K. BURDACH, Über den Satzrhythmus der deutschen Prosa, în: *Vorspiel II*, 1925;
M. FAESSLER, *Untersuchungen zum Prosarhythmus in C. F. Meyers Novellen*, 1925;
R. BLÜMEL, Der Rhythmus der neuhochdeutschen Prosa, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 1935;
R. BRENES MESÉN, El ritmo de la prosa española, *Hispania*, 1938;
M. VANSELOW, Vom Rhythmus des Satzes, *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1939;
A. CLASSE, *The Rhythm of English Prose*, Oxford, 1939;
J. BRÖMMEL, *Der Rhythmus als Stilelement in Mörikes Prosa*, 1941;
P. F. BAUM, *The Other Harmony of Prose: an Essay in English Prose Rhythm*, Durham (N.C.), 1952;
E. K. BROWN, *Rhythm in the Novel*, Toronto, 1950.

Capitolul IX
STILUL

A. Noțiunea de stil

Reviste de cercetări stilistice:

Trivium (1943—1951);
World Journal of the Linguistic Circle New York Devcted to the Study of Linguistic Science in All its Aspects, ed. de S. F. VANNI, New York (începînd din 1945);

Bibliografii:

H. HATZFELD, Romanistische Stilforschung, *GRM*, 1929, 1931;
id., Nuevas investigaciones estilísticas en las literaturas románicas (1932—45), *Boletín del Instituto de Filología de la Universidad de Chile, IV*, 1946;
E. K. MAPES, Implications of Some Recent Studies on Style, *Rlc*, 18, 193;
J. PETERSEN, *Die Wissenschaft von der Dichtung*, I, 1939, ²1944;
H. ANDERSEN, Bibliografi over nordisk stilforskning, *Nysvenska Studier*, 19, 1940;

Problema istoriei stilului:

E. HOFFMANN-KRAYER, *Geschichte des deutschen Stils in Einzelbildern* 1925;
J. NADLER, Das Problem der Stilgeschichte, în: *PhLw*, 1930;
H. BRINKMANN, Grundfragen der Stilgeschichte, *Zeitschrift für Deutschkunde*, 47;
J. VAN DAM, Literaturgeschichte als Stilgeschichte, *N*, 1938;
M. GRAF SOLMS, Geistesgeschichtliche und soziologische Betrachtungen über das Stilproblem, *Studium generale*, 7, 1954;

Noțiunea de stil:

W. P. KER, *Form and Style in Poetry* (London lectures 1914—15), Londra, 1929;
A. VERWEY, *Europäische Aufsätze*, 1919;
E. RICKERT, *New Methods for the Study of Literature*, 1927;
H. PONGS, Zur Methode der Stilforschung, *GRM*, 17, 1929;
K. SCHULZE-JAHDE, *Ausdruckswert und Stilbegriff*, 1930;
AMADO ALONSO & R. LIDA, *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, 1932 (conține, pe lîngă articole ale editorului, traduceri de articole ale lui Bally, El. Richter, Loesch, Hatzfeld);
JUAN CHABÁS, *Vuelo y estilo*, 4 volume, Madrid, 1943 urm.;
W. KRAMER, *Inleiding tot de stilistiek*, Groningen, 1935;
JOHN MIDDLETON MURRY, *The Problem of Style*, ed. a V-a, Londra, 1936;
ZYGMUNT LEMPICKI, *Le problème du style*, Varșovia, 1937 (cf. Helicon, I, 299);

A. GÖRLAND, *Ästhetik.* Kritische Philosophie des Stils, 1937;
TH. SPOERRI, Die stilkritische Methode, în: *Die Formwerdung des Menschen*, 1938;
Y. GANDON, *Le démon du style*, Paris, 1938;
LOUIS ESTÈVE, *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, Paris 1938;
E. FALQUI, *Ricerche di stile*, Florența, 1939;
AMADO ALONSO, The Stylistic Interpretation of Literary Texts, *Modern Language Notes*, 57, 1942;
W. H. D. ROUSE, Style, în: *Essays and Studies by Members of the English Association*, ed. de N. C. SMITH, Oxford, 1942;
F. J. SNIJMAN, *Literaire stijl met de oog op stijlonderzoek*, Assen, 1945;
EMMY L. KERKHOFF, *Het begrip stijl*, Groningen, 1946;
id., *De Kunst der Stijlinterpretatie*, 1951;
C. F. P. STUTTERHEIM, *Stijlleer*, Haga, 1947;
MARCEL CRESSOT, *Le style et ses techniques*, Paris, 1947;
DÁMASO ALONSO, *Poesía española.* Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, 1951; trad. germ. Berna, 1962; ediția românească: *Poezie spaniclă*, trad. Sorin Mărculescu, editura UNIVERS, București, 1977.
H. SEIDLER, *Allgemeine Stilistik*, 1953;
W. KAYSER, Der Stilbegriff der Literaturwissenschaft, în: *Die Vortragsreise*, Berna, 1958;
Stil- und Formprobleme in der Literatur, ed. de P. BÖCKMANN, 1959;

Stilistica normativă:

R. M. MEYER, *Deutsche Stilistik*, ²1913;
A. ALBALAT, *Comment il ne faut pas écrire*, Paris, 1921;
id., *L'art d'écrire*, ed. a 26-a, Paris, 1926;
F. STROHMEYER, *Der Stil der französischen Sprache*, ²1924;
W. SCHNEIDER, *Kleine deutsche Stilkunde*, 1925;
M. DEUTSCHBEIN, *Neuenglische Stilistik*, 1932;
L. REINERS, *Stilkunst*, 1949, ²1959;
RODRIGUES LAPA, *Estilistica da lingua portuguesa*, Lisabona, 1945;
A. QUILLER-COUCH, *On the Art of Writing*, Londra, 1945;

Stilistica lingvisticii :

CH. BALLY, *Traité de stylistique française*, Heidelberg, Paris, 1921;
id., *Le langage et la vie*, Paris, 1916;
FR. PAULHAN, *La double fonction de la langue*, Paris, 1929;
E. WINKLER, *Grundlegung der Stilistik*, 1929;
id., *Stilprobleme der französischen Gegenwartslyrik*, Viena, 1928;
J. MAROUZEAU, *Précis de stylistique française*, Paris, 1941, ed. a II-a 1946;
A. SÉCHEHAYE, *Les trois linguistiques saussuriennes*, Zürich, f.a. (recenzie de J. Lehmann în *Deutsche Literatur-Zeitung*, 63, 1942, p. 812—19);
H. SEIDLER, *Allgemeine Stilistik*, 1953;
E. AGRICOLA, Fakultative sprachliche Formen, *Beitr.* 79, 1957;
H. GLINZ, *Die innere Form des Deutschen*, Berna, ²1961;

Le style c'est l'homme même :

B. CROCE, *La poesia*, Bari, 1936;
K. VOSSLER, Croces Sprachphilosophie, în: *Aus der romanischen Welt IV*, 1942;
id., *Geist und Kultur in der Sprache*, 1925;
id., *Frankreichs Kultur und Sprache*, ed. a III-a, 1929;
L. SPITZER, *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, 1918;
id., *Stilstudien*, 2 volume, 1928;
id., *Romanische Stil- und Literaturstudien*, 1931;
G. BERTONI, *Lingua e pensiero*, Florența, 1932;
id., *Lingua e poesia*, Florența, 1937;
id., *Lingua e cultura*, Florența, 1939;
D. BARTLING, *Aantekeningen over stijl, persoonlijkheid en kunstwerk*, Assen, 1938;
E. R. CURTIUS, *Balzac*, ed. a II-a, Berna, 1951 (trad. rom. de G. Tănăsescu, în „Biblioteca pentru toți" nr. 823—824, Editura Minerva București, 1974);
A. THIBAUDET, *G. Flaubert*, Paris, 1932;
id., *Réflexions sur la littérature*, 2 volume, Paris, 1938 urm.;
R. JOHANNET, Péguy écrivain et poète, în: *Itin éraires d'intellectuels*, Paris, 1921;
A. KÖHNE, *Stilzerfall und Problematik des Ich*. Stilkritische Studie zur Sprache von H. Brochs Roman „Der Tod des Vergil", 1961;

A. THIBAUDET, Psychanalyse et critique, *Nouvelle revue française*, 1 aprilie 1921;
E. AULHORN, Dichtung und Psychoanalyse, *GRM*, 10, 1922;
O. RANK, *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens, ²1926;
E. ALKER, Psychoanalyse und Literaturwissenschaft, *N* 12, 1927;
C. G. JUNG, Psychologie und Dichtung, în: *PhLw*, 1930;
id., *Gestaltungen des Unbewussten*, Zürich, 1950;
W. MUSCHG, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Zürich, 1930;
H. PONGS, Psychoanalyse und Dichtung, *Euphorion* 34, 1933;
J. F. PASTOR, Zur Problematik der Anwendung der psychoanalytischen Methode auf literarischen Gebiet, *N* 22, 1936/37;
PIERRE THAHARD, La poésie et la psychanalyse, în: *Le mystère poétique*, Paris, 1940;
C. S. LEWIS, *Psycho-Analysis and Literary Criticism*. Essays and Studies, XXVII, 1941;
F. J. HOFFMANN, *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge 1957;

Stilistica sub influența științei artei:

H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915;
O. WALZEL, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923;
id., *Wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917;
id., *Das Wortkunstwerk*, 1926;
K. VOSSLER, Über wechselseitige Erhellung der Künste, în: *Aus der romanischen Welt II*, 1940;
H. NOHL, *Stil und Weltanschauung*, 1920;
F. STRICH, *Deutsche Klassik und Romantik*, ediția a 5-a, Berna, 1962;
id., Der literarische Barock, în: *Kunst und Leben*, Berna, 1960;
F. SCHÜRR, *Das altfranzösische Epos*. Zur Stilgeschichte und inneren Form der Gotik, 1926;
TH. SPOERRI, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, Berna, 1932;
E. ERMATINGER, Zeitstil und Persönlichkeitsstil, *DVj* 4, 1926;
W. SCHNEIDER, *Ausdruckswerte der deutschen Sprache*, 1931;
W. KAYSER, *Das Groteske* (in Malerei und Dichtung), 1957 (ca agendă 1960);

G. R. HOCKE, *Manierismus*, 2 volume, 1957 și 1959 (traducerea românească: *Manierismul în artele plastice*, trad. Victor H. Adrian, editura Meridiane, București, 1974; *Manierismul în literatură*, trad. Herta Spuhn, editura Univers, București, 1977);

Stilul ca stil al operei:

H. AMMANN, *Die menschliche Rede*, 2 volume, 1928;
R. ALEWYN, *Vorbarocker Klassizismus*. Vergleich zwischen der Antigone des Sophokles und der Übersetzung von Opitz, 1926;
E. STAIGER, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich, 1939;
id., *Meisterwerke deutscher Sprache*, 1943, [4]1961;
id., *Die Kunst der Interpretation*, Zürich, [2]1957;
K. MAY, *Faust II. Teil*. In der Sprachform gedeutet, 1936, [2]1962;
id., *Form und Bedeutung*. Interpretationen deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts, 1957;
H. KNAPP, *Der Dialog bei Georg Büchner*, 1958;
A. SCHÖNE, Zum Gebrauch des Konjunktivs bei R. Musil, *Euph*, 51, 1957;

Cu privire la problema realismului literar:

R. ALEWYN, Naturalismus bei Neidhart, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 54;
id., *J. Beer*, 1932;
CL. LUGOWSKI, *Wirklichkeit und Dichtung*. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung H. von Kleists, 1936;
K. VOSSLER, *Realismo e religião na poesia lusc-espanhola do século de ciro*, Lisabona, 1944;
E. AUERBACH, *Mimesis*, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländlischen Literatur, Berna, [2]1959;
CH. CAULDWELL, *Illusion and Reality*. A Study of the Sources of Poetry, Londra, 1947;
E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, (traducere românească; *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, trad. A. Armbruster, editura Univers, București, 1970);
G. LUKÁCS, *Essays über Realismus*, 1948;
R. BRINKMANN, *Wirklichkeit und Illusion*, 1957;
W. KILLY, Wirklichkeit und Kunstcharakter. Über die „Wahlverwandtschaften" Goethes, *DN Rds*, 1961;

Limba și stilul:

P. BINSWANGER, *Die ästhetische Problematik Flauberts.* Untersuchungen zum Problem von Sprache und Stil in der Literatur, 1934;
F. KAUFMANN, Sprache als Schöpfung. *Zeitschrift für Ästhetik* 38, 1934;
A. CHURCH, *A Bibliography of Symbolic Logic,* Baltimore, 1937—39;
KAZIMIERZ WÓYCICKI, *L'unité du style dans l'œuvre poétique* (cf. *Helicon,* 1, p. 299);
W. M. URBAN, *Language and Reality.* The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism, Londra, 1939;
ROLF PIPPING, *Språk och stil,* Stockholm, 1940;
E. FENZ, *Laut, Wort, Sprache und ihre Deutung,* Viena, 1940;
M. KOMMERELL, Die Sprache und das Unaussprechliche, în: *Geist und Buchstabe,* ²1942;
H. MAEDER, *Versuch über den Zusammenhang von Sprachgeschichte und Geistesgeschichte,* Zürich, 1945;
E. EMPSON, *Seven Types of Ambiguity,* ²Londra, 1947;
F. STRICH, Dichtung und Sprache, în: *Der Dichter und die Zeit,* Berna, 1947;
LEO SPITZER, *Linguistics and Literary History;* Essays in Stylistics, Princeton, 1948;
id., *A Method of Interpreting Literature,* Northampton, 1949;
J. PFEIFFER, *Umgang mit Dichtung,* ²1949;
L. WEISGERBER, Die Sprache im Bereich der Kunst, în *Die Muttersprache im Aufbau unserer Kultur,* 1950;
G. STORZ, *Sprache und Dichtung,* 1957;
A. SCHÖNE, *Säkularisation als sprachbildende Kraft,* 1958;
F. MEYER, *Schöpferische Sprache und Rhythmus,* 1959;

B. Cercetarea stilului

Cu privire la Mallarmé:

A. THIBAUDET, *La poésie de Mallarmé,* ediția a II-a, Paris, 1926;
F. RAUHUT, *Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Mallarmés,* 1926;
id., *Das französische Prosagedicht,* 1929;
J. ROYÈRE, *Mallarmé,* Paris, 1927;

CH. E. RIETMANN, *Vision et mouvement chez Mallarmé*, Paris, 1932;
H. COOPERMAN, *The Aesthetics of Mallarmé*, New York, 1935;
W. NAUMANN, *Der Sprachgebrauch Mallarmés*, 1936;
D. A. K. AISH, *La métaphore dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris, 1938;
A. BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, 2 volume, Marsilia, 1937;
K. WAIS, *Mallarmé*. Dichtung, Weisheit, Haltung, ²1952;
C. M. BOWRA, *The Heritage of Symbolism*, Londra, 1943;
TH. SPOERRI, Stil der Ferne, Stil der Nähe, *Tr* 2, 1944;
SVEND JOHANSEN, *Le symbolisme*, Copenhaga, 1945;
CARLO BO, *Mallarmé*, Milano, 1945;
Revista „Les Lettres", număr special: *Mallarmé*; anul 3, Paris, 1948;
Revista „L'Immagine", *Omaggio a Mallarmé*; vol. II, nr. 9—10, 1948;
Revista „The Romanic Review": *The Poetics of French Symbolism*; vol. XLVI, nr. 3, 1953;
J. SCHERER, *Le „Livre" de Mallarmé*. Premières recherches sur des documents inédits, Paris, 1957;

Stilistica sonorității:

MALLARMÉ, *Les mots anglais*, Paris, 1878;
id., *La musique et les lettres*, Paris, 1891;
RENÉ GHIL, *Traité du verbe*, Paris, 1886 (Programul așa-numitului instrumentism);
P. BEYER, Über Vokalprobleme und Vokalsymbolismus in der neueren deutschen Lyrik, în *Festschrift für B. Litzmann*, 1920;
E. FIESEL, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, 1927;
A. J. TRANNOY, *La musique des vers*, Paris, 1929;
P. SERVIEN (Coculescu), *Lyrisme et structures sonores*, Paris, 1930;
H. WERNER, *Grundfragen der Lautphysiognomik*, 1932;
H. LÜTZELER, Die Lautgestaltung in der Lyrik, *Zeitschrift für Ästhetik*, 29, 1935;
J. VENDRYES, La phonologie et la langue poétique, *Revue des cours et conférences*, 1935/36;
L. TARUSCHIO, *Nuova stilistica, ovvero dell'elemento musicale in letteratura*, Macerata, 1936;
K. KNAUR, Die klangästhetische Kritik des Wortkuntswerks am Beispiel französischer Dichtung, *DVj*, 15 1937;
W. SCHNEIDER, Über die Lautbedeutsamkeit, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, LXIII, 1938;

F. KAINZ, Die Sprachästhetik der jüngeren Romantik, *DVj* 16, 1938;
R. PETSCH, Zur Tongestaltung in der Dichtung, în: *Festschrift für J. Petersen*, 1938;
E. SITWELL, *A Poet's Notebook*, Londra, 1943;
F. TROJAN, *Der Ausdruck von Stimme und Sprache. Eine phonetische Lautstilistik*, 1948;
F. FLORA, *La Poesia Ermetica*, ediția a 2-a, Bari, 1947;
F. LOCKEMANN, *Das Gedicht und seine Klanggestalt*, 1952;

Trăsături stilistice tratate separat:

Imaginea, simbolul:

E. HUGUET, *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*, 2 volume, Paris, 1904/05;
PIERRE DE LA JULLIÈRE; *Les images dans Rabelais*, 1912;
L. CH. BAUDOUIN, *Le symbole chez Verhaeren*, Geneva, 1924;
FEDERICO OLIVERO, A Study on the Metaphor in Dante, *Giornale dantesco*, 1925;
id., *The Representation en the Image in Dante*, Torino, 1936;
H. PONGS, *Das Bild in der Dichtung*, vol. I 1927, ²1960, vol. II 1939;
id., Lichtsymbolik in der Dichtung seit der Renaissance, *Studium generale* 13, 1960;
R. CRÉTIN, *Les images dans l'œuvre de Corneille*, 1927;
EUNICE JOINER GATES, *The Metaphors of Luis de Góngora*, Philadelphia, 1933;
F. E. SPURGEON, *Shakespeare's Imagery*, Cambridge, 1935;
W. CLEMEN, *Shakespeares Bilder*, 1936;
IRMA TIEDKE, *Symbole und Bilder im Werke Prousts*, Hamburg, 1936;
M. PRAZ, *Studies in 17th Century Imagery, I*, Londra, 1939;
MARION B. SMITH, *Marlowe's Imagery and the Marlowe Canon*, Philadelphia, 1940;
E. FISER, *Le symbole littéraire*. Essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Proust, 1941;
H. PEYRE, L'image du navire chez Baudelaire, *Modern Language Notes* 44;
MARC EIGELDINGER, *Le dynamisme de l'image dans la poésie française*, Neuchâtel, 1943;
E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, 3 volume, Brugge, 1946;

ROSEMOND TUVE, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Illinois, 1947;
FRITZ STRICH, Das Symbol in der Dichtung, în: *Der Dichter und die Zeit*, Berna, 1947;
R. BULTMANN, Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum, *Philologus*, 97, 1948;
CLEANTH BROOKS, *The Well Wrought Urn*, Londra, 1949;
MAUD BODKIN, *Archetypal Patterns in Poetry*, Londra, ³1951;
id., *Studies of Type-Images in Poetry, Religion and Philosophy*, Londra, 1951;
F. MARCH, *Wordwerth's Imagery*, New Haven, 1952;
W. EMRICH, Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „Wanderjahre", DVj 26, 1952; acum și în: *Protest und Verheissung*, 1960;
id., Symbolinterpretation und Mythenforschung, *Euph.* 47, 1953;
id., *Die Symbolik von Faust II*, Bonn, ²1957;
H. v. BEIT, *Symbolik des Märchens*, 1952;
W. Y. TINDALL, *The Literary Symbol*, New York, 1955;
A. CLOSS, Substance and Symbol in Poetry, în: *Medusa's Mirror*, 1957;
W. KILLY, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, ³1961;
R. GRIMMI, K.-A. HAEGER, H. DEMPE, Zur Symbolforschung, *Paedagogische Provinz*, 12 1958;
B. BÖSCHENSTEIN, *Hölderlins Rheinhymne*, Zürich, 1959;
E. BLOCH, Vergleich, Gleichnis, Symbol, *DN Rds*, 71 1960;
H. NEUMANN, *Die Schiffsallegorie im Ezzolied*, 1960;

Epitetul:

E. J. ROBERTSON, *L'épithète dans les œuvres lyriques de Victor Hugo*, Paris, 1927;
G. B. ROBERTS, *The Epithet in Spanish Poetry of the Romantic Period*, Iowa, 1936;

Enumerarea:

L. SPITZER, *La enumeración caótica en la poesía moderna* (Colección de Estudios Estilísticos, Anejo I), Instituto de Filología, Buenos Aires, 1945;

Spațiul și timpul:

RENÉ WEHRLI, *Eichendorffs Erlebnis und Gestaltung der Sinnenwelt*, 1938;
D. SECKEL, Hölderlins Raumgestaltung, *Dichtung und Volkstum* 39, 1938;
H. A. STEIN, *Die Gegenstandswelt im Werke Flauberts*, Teză de doctorat la Universitatea din Köln, 1938;
E. STAIGER, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich, 1939, ²1953;
FR. MEHMEL, *Virgil und Apollonius Rhodius*. Untersuchungen über die Zeitvorstellungen in der antiken epischen Erzählung, 1940;
M. BULAND, *The Presentation of Time in the Elizabethan Drama*, Yale University, 1946;
G. MÜLLER, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, 1947;
A. A. MENDILOW, *Time and the Novel*, Londra, 1952;
G. HESS, Die Landschaft in Baudelaires Fleurs du Mal, *Sitzungs-Bericht Heidelberg*, 1953;
H. MEYER, Raum und Zeit in W. Raabes Erzählkunst, *DVj*, 1953;
id., Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst, *Studium generale*, 1957;
R. ALEWYN, Eine Landschaft Eichendorffs, *Euph* 51, 1957;
M. MERKEL-NIPPERDEY, *Gottfried Kellers „Martin Salander"*. Untersuchungen zur Struktur des Zeitromans, 1959;
G. BACHELARD, *Poetik des Raumes* (traducere din limba franceză), 1960;

Monografii despre stil:

ALFREDO GALLETTI, *La poesia e l'arte di G. Pascoli*, Bologna, 1924;
H. HATZFELD, *Den Quijote als Wortkunstwerk*, 1927;
M. DEUTSCHBEIN, *Shakespeares Macbeth als Drama des Barock*, 1936;
C. PRIVITERA, *La poesia e l'arte di Tasso*, Messina, 1936;
E. STAIGER, *Meisterwerke deutscher Sprache*, Zürich, 1943, ⁴1961;
J. M. M. ALER, *Im Spiegel der Form*, Stilkritische Wege zur Deutung von Stefan Georges Maximindichtung, Amsterdam, 1947;
LEVIN L. SCHÜCKING, *Shakespeare und der Tragödienstil seiner Zeit*, Berna, 1947;
C. M. BOWRA, *The Romantic Imagination*, Londra, 1950;

H. MEYER, Schillers philosophische Retorik, *Euph* 1959;
W. RASCH, *Die Erzählweise Jean Pauls*. Metaphernspiele und dissonante Strukturen, 1961;
Pentru literatura franceză cf. colecția „Mellotée"; în aceasta, de pildă: E. FARAL, *La chanson de Roland*, Paris, 1933; GUSTAVE REYNIER, *Étude et analyse de „Les femmes savantes" de Molière*, Paris, 1936; ș.a.

Cu privire la stilul prozei:

G. LANSON, *L'art de la prose*, Paris, 1908;
G. LOESCH, *Die impressionistische Syntax der Brüder Goncourt*, 1919;
EUGÈNE-LOUIS MARTIN, *Les symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo*, Paris, 1925;
GASTON GUILLAUME, *L. Guez de Balzac et la prose française*, Paris, 1927;
L. SPITZER, *Stilstudien*, 2 volume, 1928;
HERBERT READ, *English Prose Style*, Londra, 1928;
B. DOBRÉE, *Modern Prose Style*, 1934;
R. OLBRICH, *Syntaktisch-stilische Studien über Benito Pérez Galdós*, 1937;
E. BENDS, *Paul Valéry et l'art de la prose*, Göteborg, 1937;
G. JAHN, *Studien zu Eichendorffs Prosastil*, 1937;
H. LINDIG, *Der Prosastil L. Tiecks*, teză de doctorat la Universitatea din Leipzig, 1937;
J. DUSTMANN, *Eichendorffs Prosastil*, teză de doctorat la Universitatea din Bonn, 1938;
JOH. PRADEL, *Studien zum Prosastil Brentanos*, 1939;
RENATA EGGENSCHWYLER, *Saggio sullo stile di Benvenuto Cellini*, Zürich, 1940;
ANTÓNIO M. G. FERREIRA, *O estilo de „Eurico" de Alexandre Herculano*, Coimbra, 1945;
M. BENSE, Über existentielle Prosa, *Sammlung* 3, 1948;
E. KERKHOFF, *Ausdrucksmöglichkeiten neuhochdeutschen Prosastils*, Amsterdam, 1950;
R. A. SAYCE, *Style in French Prose: a Method and Analysis*, Londra, 1953;
E. STAIGER, Lessings Prosa, în: *Dichtung und Deutung*, Scriere memorială pentru H. M. Wolff, Berna, 1961;

Cercetări stilistice ale unor versiuni diferite:

A. ALBALAT, *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des auteurs*, Paris, 1905;
R. GLOTZ, *Essai sur la psychologie des variantes des „Contemplations" de Victor Hugo*, Paris, 1924;
F. A. DE BENEDETTI, *L'arte di Ludovico Ariosto*, Bologna, 1925;
LÉON PIERRE-QUINT, *Comment travaillait Proust*, Paris, 1928;
H. W. HAGEN, *Rilkes Umarbeitungen*, 1931;
H. KEIPERT, *Die Wandlungen Goethescher Gedichte zum klassischen Stil*, 1932;
A. PANTKE, *Gustave Flauberts „Tentation de St. Antoine"* . Comparație între cele trei versiuni. Teză de doctorat la Universitatea din Leipzig, 1936;
D. L. DEMOREST, Les suppressions dans le texte de Mme Bovary, în: *Mélanges Huguet*, 1940;
TINO KAISER, *Vergleich der verschiedenen Fassungen von Kleists Dramen*, Berna, 1944;
H. KUNISCH, *A. Stifter*, 1950 (cu privire la versiunile „Mapei");
F. BEISSNER, Hölderlins Trauerspiel „Der Tod des Empedokles" in seinen drei Fassungen, în: *Hölderlin*, 1961; mai întîi în *N* 1958;

Capitolul X
STRUCTURA GENULUI

Generalități:

F. BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, 1890;
R. LEHMANN, *Deutsche Poetik*, 1908;
E. BOVET, *Lyrisme, épopée, drame. Une loi de l'histoire littéraire expliquée*, Paris, 1911;
B. CROCE, *Estetica*, Bari, 1902; în românește de Dumitru Trancă, editura Univers, București, 1970;
id., Per una poetica moderna, în: *Festschrift für K. Vossler*, Heidelberg, 1922;
id., *La poesia*, Bari, 1936;

R. K. HACK, The Doctrine of the Literary Forms, *Harvard Studies in Classical Philology* 27, 1916;
ERNST HIRT, *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*, 1923;
R. HARTL, *Versuch einer psychologischer Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Viena, 1924;
R. PETSCH, *Gehalt und Form*, 1925;
id., Gattung, Art und Typus, *Forschungen und Fortschritt*, 10 (nr. 7);
J. PETERSEN, Zur Lehre von den Dichtungsgattungen, în: *Festschrift für Sauer*, 1926;
id., *Die Wissenschaft von der Dichtung* I, 1930, ³1944 (ed. de E. TRUNZ);
G. MÜLLER, Bemerkungen zur Gattungspoetik, *Philosophischer Anzeiger*, 3, 1929;
id., *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, 1944;
id., Morphologische Poetik, *Helicon* 5, 1943;
H. FRIEDEMANN, *Die Welt der Formen*, ed. a II-a, 1930;
A. JOLLES, *Einfache Formen*, 1930, ²1958;
K. VIËTOR, Probleme der literarischen Gattungsgeschichte, *DVj* 9, 1931;
J. E. SPINGARN, *Creative Criticism*, ed. a II-a, Oxford, 1931;
N. NAVA, *Introduzione ad una poetica nova*, Modena, 1936;
MARIANNE WEICKERT, *Die literarische Form von Machiavells Principe*. Eine morphologische Untersuchung, 1937;
P. v. TIEGHEM, La question des genres littéraires, *Helicon* 1, 1938;
G. P. SCARLATA, *I fondamenti della poetica*, Palermo, 1939;
Actes du 3ᵉ Congrès international d'histoire littéraire (Lyon, 1939, în întregime cu privire la problema genurilor), *Helicon* 2, 1940;
IRENE BEHRENS, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, 1940;
GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Teoría y historia de los géneros literarios*, ed. a II-a, Barcelona, 1941;
K. BURKE, *The Philosophy of Literary Form*, 1941;
K. KRAUSE, *Werkstatt der Wortkunst*. Eine Poetik in Selbstzeugnissen der Dichter, 1942;
J. SCHWARZ, Der Lebenssinn der Dichtungsgattungen, *Dichtung und Volkstum*, 42, 1942;
J. J. DONOHUE, *The Theory of Literary Kinds*, I, Iowa, 1943, II, 1949;

KURT BERGER, Die Dichtung im Zusammenhang der Künste, *DVj* 21, 1943;
A. WARREN, *Theories of Genres from the Renaissance to the Present* (cf. DWL, p. 105);
W. KAYSER, *O problema dos géneros literários*, Separ. Coimbra, 1944;
STEPHEN GILMAN, El tiempo y el género literario en la Celestina, *Revista de filología hispánica*, 1945;
E. STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946, [4]1959;
H. FOCILLON, *La vie des formes*, Paris, [3]1947; trad. germ. Berna, 1954;
M. FUBINI, Genesi e storia dei generi letterari, în: *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, ed. de A. Momigliano, vol. II, Milano, 1948;
W. FLEMMING, Das Problem von Dichtungsgattung und -art, *Studium generale*, 12, 1959;
J. ORTEGA Y GASSET, Traktat über die literarischen Gattungen, *Merkur*, 13, 1959;
H. SEIDLER, *Die Dichtung*, 1959, îndeosebi partea a IV-a: Entfaltung der dichterischen Möglichkeiten;

Cu privire la genul liric:

F. SIEBURG, *Die Grade der lyrischen Formung*, teză de doctorat la Universitatea din Münster, 1920;
J. B. HABBELL, *An Introduction to Poetry*, New York, 1922;
W. P. KER, *The Art of Poetry*, Oxford, 1923;
MARIANNE THALMANN, *Gestaltungsfragen der Lyrik*, 1925;
J. PFEIFFER, *Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde*, 1931;
HERBERT READ, *Form in Modern Poetry*, Londra, 1932;
R. PETSCH, *Die lyrische Dichtkunst*, 1939;
GÜNTHER MÜLLER, Die Grundformen der deutschen Lyrik, în: *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung*, V. 1941;
M. KOMMERELL, *Gedanken über Gedichte*, 1943, [2]1956;
E. KAHLER, Was ist ein Gedicht? *DNRds*, 1950;
GOTTFRIED BENN, *Probleme der Lyrik*, 1951, [5]1958;
F. LOCKEMANN, *Das Gedicht und seine Klanggestalt*, 1952;
M.-H. KAHLHAUSEN, *Die Gestalt des Gedichtes, seine sprachkundliche Interpretation und Nachgestaltung*, 1953;
H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956;

W. KILLY, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, ³1961;
H. O. BURGER, Von der Struktureinheit klassischer und moderner deutschen Lyrik, în: *Festschrift für F. R. Schröder*, 1959;
C. HESELHAUS, *Deutsche Lyrik der Moderne*, 1961;
K. O. CONRADY, *Lateinische Dichtungstradition und die deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts*, 1962;

Cu privire la genul dramatic:

K. VOSSLER, Dreierlei Begriffe vom Drama, în: *Aus der romanischen Welt II*, 1940;
W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928;
A. PERGER, *Einortsdrama und Bewegungsdrama*, Brno, 1929;
R. PETSCH, Die innere Form des Dramas, *Euphorion*, 1930;
id., *Wesen und Formen des Dramas*, 1945;
O. GÖRNER, *Vom Memorabile zur Schicksalstragödie*, 1931;
J. KÖRNER, Tragik und Tragödie, *Pr. Jbb.* CCXXV, 1931;
J. SEGOND, La signification de la tragédie, *Revue des cours et conférences*, 1935/36;
JEAN BÉRAND, *Initiation à l'art dramatique*, Montreal, 1936;
F. L. LUCAS, *Tragedy*. In Relation to Aristotle's Poetics, ed. a III-a, Londra, 1935;
N. S. WILSON, *European Drama*, Londra, 1937;
FR. GÜTTINGER, *Die romantische Komödie und das deutsche Lustspiel*, 1939;
J. K. FAIBLEMAN, *In Praise of Comedy*, New York, 1939;
H. BAKER, *Introduction to Tragedy*, Louisiana State University Press, 1939;
M. KOMMERELL, *Lessing und Aristoteles*. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie, Frankfurt, 1940, ²1957;
P. KLUCKHOHN, Die Arten des Dramas, *DVj*, 19, 1941;
KURT WEIGAND, *Situation und Situationsgestaltung in der Tragödie*, 1941;
H. J. BADEN, *Das Tragische*. Die Erkenntnisse der griechischen Tragödie, 1941;
E. BUSCH, *Die Idee des Tragischen in der deutschen Klassik*, 1942;
O. ROMMEL, Komik und Lustspieltheorie, *DVj* 21, 1943;

ARTHUR PFEIFFER, *Ursprung und Gestalt des Dramas.* Studien zu einer Phänomenologie der Dichtkunst und Morphologie des Dramas, 1943;
UNA ELLIS-FERMOR, *The Frontiers of Drama*, Londra, 1945;
A. R. THOMPSON, *The Anatomy of Drama*, Barkeley, 1946;
RONALD PEACOCK, *The Poet in the Theatre*, Londra, 1946;
id., *The Art of Drama*, Londra, 1957;
MOODY E. PRIOR, *The Language of Tragedy*, Columbia University Press, 1947;
B. v. WIESE, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, ⁵1961;
K. JASPERS, *Über das Tragische* (1947), 1952;
Tragic Themes in Western Literature, ed. de Cleanth Brooks, New Haven, 1955;
P. SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, 1956;
W. G. McCOLLOM, *Tragedy*, 1957;
O. MANN, *Poetik der Tragödie*, Berna, 1958;
R. B. SHARPE, *Irony in the Drama*, Chapel Hill, 1959;
W. HINK, *Die Dramaturgie des späten Brecht*, 1959, ²1960;
P. SZONDI, *Versuch über das Tragische*, 1961;
K. S. GUTHKE, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, 1961;

Cu privire la „Frei Luiz de Sousa" de Garrett:

EM. WISMER, *Der Einfluss des deutschen Romantikers Zacharias Werner in Frankreich*, Neuchâtel, 1928;
HENRI GLAESENER, La malédiction paternelle dans le théâtre romantique et le drame fataliste allemand, *Rlc*, 1930;
ANDRÉE CRABBÉ ROCHA, *O teatro de Garrett*, Coimbra, 1944;

Cu privire la genul epic:

W. P. KER, *Epic and Romance*, Londra, 1896;
H. KEITER & T. KELTEN, *Der Roman*. Theorie und Technik, 1912;
GEORG LUKÁCS, *Die Theorie des Romans*, 1920;
W. FLEMMING, *Epik und Dramatik*, Karlsruhe, 1925, ed. a II-a Berna, 1955;
ORTEGA Y GASSET, Ideas sobre la novela, în: *La deshumanización del arte*, Madrid, 1925;

M. SOMMERFELD, Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung, *DVj* 4, 1926;
K. VOSSLER, Der Roman bei den Romanen (1927), în: *Aus der romanischen Welt IV*, Leipzig, 1940;
G. DUHAMEL, *Essai sur le roman*, Paris, 1927;
FRANÇOIS MAURIAC, *Le roman*, Paris, 1928;
id., *Le romancier et ses personnages*, Paris, 1933;
A. HIRSCH, *Der Gattungsbegriff Novelle*, 1928;
M. BARRIÈRE, *Essai sur l'art du roman*, Paris, 1931;
I. WORTIG, *Der Wendepunkt in der neuen deutschen Novelle und seine Gestaltung*, teză de doctorat la Universitatea din Frankfurt, 1931;
R. PETSCH, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1934;
HUGH WALPOLE, *Tendencies of the Modern Novel*, Londra, 1934;
HENRY JAMES, *The Art of the Novel*, Londra, 1935 (postum);
WALTER RALEIGH, *The English Novel*, Londra, 1935;
R. KOSKIMIES, *Theorie des Romans*, Helsinki, 1935;
W. VETTERLI, *Die ästhetische Deutung und das Problem der Einheit der Göttlichen Komödie in der neueren Literaturgeschichte*, Strasbourg, 1935;
H. A. EBING, *Die deutsche Kurzgeschichte*, 1936;
EDWIN MUIR, *The Structure of Novel*, ed. a III-a, Londra, 1938;
D. DE GUZMÁN, De la novela. Sus orígenes y desenvolvimiento, *Anuario de la Academia Columbiana de la lengua*, Bogotá, 1938;
M. RATNER, *Theory and Criticism of the Novel in France from l'Astrée to 1750*, New York, 1938;
H. RIEFSTAHL, *Der Roman des Apuleius*. Beitrag zur Romantheorie, 1938;
A. THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, Paris, 1938;
J. R. FREY, Bibliographie zur Theorie und Technik des deutschen Romans (1910—1938), *Modern Language Notes*, 54;
W. KRAUSS, Novela-Novella-Roman, *Zeitschrift für romanische Philologie* 60, 1939;
W. SCHÄFER, Das Wesen der epischen Dichtung, *Zeitschrift für Kulturphilosophie*, 1939;
PH. A. BECKER, Vom Kurzlied zum Epos, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1940;
K. HAEDENS, *Paradoxe sur le roman*, Marsilia, 1941;
EDGAR MERTNER, Zur Theorie der Short Story in England und Amerika, *Anglia*, LXV, 1941;

EDUARDO DIESTE, El tiempo épico. Ensayo sobre la novela, *Nosotros*, 48/49, Buenos Aires;

R. CAILLOIS, *Puissances du roman*, Marsilia, 1942;

C. M. BOWRA, *From Virgil to Milton*, Londra, 1945;

W. C. CROSS, *The Modern English Novel*, Yale, 1946;

V. H. DEBIDOUR, Épique et Épopée, în: *Saveurs des lettres*. Problèmes littéraires, Paris, 1946;

ROBERT LIDDELL, *A Treatise on the Novel*, Londra, 1947;

G. MÜLLER, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, 1947;

id., Über das Zeitgerüst des Erzählens, *DVj*, 1950;

SEAN O'FAOLIN, *The Short Story*, Londra, 1948;

F. ALTHEIM, *Roman und Dekadenz*, 1951;

A. A. MENDILOW, *Time and the Novel*, Londra, 1952;

KL. DODERER, *Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung*, 1953;

R. LIDDELL, *Some Principles of Fiction*, Londra, 1953;

W. PABST, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, 1953;

STAFFAN BJÖRCK, *Romanens Formwärld*, Stockholm, 1953;

B. v. ARX, *Novellistisches Dasein. Spielraum einer Gattung in der Goethezeit*, Zürcher Beiträge V, 1954;

R. HUMPHREY, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1954;

E. LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, 1955;

F. STANZEL, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Viena, 1955;

B. v. WIESE, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, 2 volume, 1962;

F. LOCKEMANN, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*, 1957;

W. LANGE, Über religiöse Wurzeln des Epischen, în: *Indogermanica*, Festschrift für W. Krause, 1959;

W. SILZ, Geschichte, Theorie und Kunst der deutschen Novelle, *Deutschunterricht*, 11, 1959;

R. KOSKIMIES, Die Theorie der Novelle, *Orbis litterarum*, 14, Copenhaga, 1959;

W. PABST, Literatur zur Theorie des Romans, *DVj* 34, 1960;

P. MICHELSEN, *L. Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*, 1962.

INDICE DE NUME

În acest indice au fost înscrise toate numele menționate în text și în bibliografie. Numele de autori (respectiv: de artiști) s-au culeș cu caractere cursive. Trimiterile la pag. 543 și urm. se referă la bibliografie.

Aarne, 565
Abercrombie, 544, 568
Abschatz, 579
Adank, 572
Addison, 99, 103—107
Adrian, Victor H., 594
Agricola, 592
Aguia, 525
Aish, 596
Alain-Fournier, 293
Albalat, 591, 601
Alberti, Leon B., 139
Albertini, 580
Albrecht, P., 90
Alceu, 470
Alciatus, 114, 116, 447, 491, 566
Alcman, 470
Aler, 599
Alewyn, 66, 200, 415, 549, 577, 594, 599
Alexander, 554
Ali, 575
Alker, 593
Allemann, 545
Allen, 568
Alonso, Amado, 590, 591
Alonso, Dámaso, 159, 162, 192—194, 214, 385, 571, 577, 591
d'Alcrna, Marquesa, 100, 103—107
Altheim, 607
Ambrosius, 589
Ammann, H., 399, 419, 420, 573, 594
Amrein-Widmer, 587
d'Ancona, 560
Andersen, 590
André, P., 42
Andres, Stefan, 307
Angelus Silesius, 173
Anghel, 407
Apollonius, Rhodius, 599
Apuleius, 263, 606
Arbusow, 571
Arghezi, 67, 130
Argintescu-Amza, 154, 166, 542
Ariosto, 37, 137, 139, 295, 392, 492, 494, 601
Aristofan, 536
Aristotel, 40, 117, 121, 521, 604
Aristoxenos, 347
Armbruster, 41, 282, 594
Arnholtz, 588
Arnim, A. v., 538
Arnold, Matthew, 467
Arnold, R. F., 557
Arouet, 67
Arroyo, António, 525
Arteaga, 43

Arx, v., 607
Assis, Machado de, 95, 294
Atkins, 41, 43
Audiat, 38, 546
Auerbach, Erich, 5, 8, 415, 594
Augustin, 509
Aulhorn, 593
Austen, 218
Avendaño, Fr. de, 252
Ayrer, 75

Babbit, 549
Bacci, 41, 560
Bachelard, 599
Backmann, 550
Bacmeister, 523
Bacon, Lord, 64
Baden, 604
Baker, 604
Baldensperger, 66, 545, 549, 559
Baldwin, 571
Bally, Charles, 159, 217, 236, 389, 391, 398, 417, 421, 423, 577, 590, 592
Balzac, Honoré de, 118, 415, 507, 511, 521, 581, 592
Balzac, J. L. Guez de, 600
Banuș, 158, 180, 243, 353
Barbi, 551
Barbier, 552
Barrau-Dihigo, 558
Barrière, 606
Bartling, 592
Basile, 289
Bateson, 556
Batteux, 42
Baudelaire, 102—107, 239, 248, 280, 597, 599
Baudouin, 597
Bauerhorst, 564
Baum, 568, 589
Baumgarten, A. G., 43
Bayle, 222
Bălcescu, 66
Beach, 583
Beare, 567, 588
Beaumont, Francis, 407
Becker, C., 580
Becker, Ph. A., 587, 606
Becking, 587
Bédier, 78, 550, 551
Beer, Johann, 66, 594
Beethoven, 90
Béguin, A., 461, 586, 596
Behaghel, 574
Behrens, Irene, 470, 602
Beissner, 485, 601
Beit, 598
Bell, 558
Bellay, Joachim du, 42
Bendz, 571, 600
Benedetti, 601
Benjamin, 604
Benn, 603
Benot, 570
Bense, 600
Bentley, 583
Bérand, 604
Berger, 603
Bergson, 239, 597
Beriger, 544
Bertoni, 391, 592
Beutler, E., 92
Beyer, 596
Beyschlag, 569
Bierwisch, 576
Bilac, Olavo, 248

Billeskov-Jansen, 547
Binder, W., 586
Binding, 221
Binswanger, 595
Birch-Pfeiffer, 514
Bitzius, 67
Björck, 607
Black, F. G., 582
Blaga, 134, 316
Blair, Hugh, 43
Blakkert, 582
Blecua, 564
Blinkenberg, 576
Bloch, 598
Block, 552
Blümel, 589
Bo, Carlo, 596
Bocage, 116, 198
Boccaccio, 63, 109, 289, 371, 499, 582
Böckmann, 329, 330, 579, 583, 584, 586, 591
Bodkin, 598
Bodmer, 551
Bohatta, 552
Böhm, W., 316
Böhme, Jakob, 53
Boileau, 42, 245
Boillot, 546, 576
Bolte, 565
Bonaventura, 66, 538
Boost, 574
Borba de Moraes, 559
Borgese, 544
Borinski, 42
du Bos, 544
Bosch, Hieronymus, 538
Bosch, R., 544
Böschenstein, B., 598
Boeschenstein, H., 550
Bouvier, 557
Bovet, 601
Bowra, 596, 599, 607
Bradley, 544
Braga, 525
Brahms, 469
Brandt, 559
Brauer, 575
Bräuer, 578
Bray, René, 43
Brecht, B., 605
Brecht, W., 249
Breitinger, 43
Brémond, 589
Brenes-Mesén, 589
Brentano, 66, 96, 189, 248, 329, 344–346, 349, 351, 360, 363, 366, 369, 414, 485, 600
Breugel, 538
Bright, 568
Brinkmann, Hennig, 41, 574, 580, 590
Brinkmann, R., 594
Broch, 592
Brockes, 155
Brömmel, 589
Brontë, Charlotte, 260
Brooks, 550, 598, 605
Brown, C.S., 573
Brown, E.K., 589
Browning, Elizabeth Barrett, 249, 405
Browning, D.C., 556
Browning, Robert, 353–356
Bruerton, 554
Bruford, 547
Brunet G., 552
Brunet M., 566

Brunetière, 467, 601
Brunner, K., 554
Brunot, 574, 575, 577
de Bruyne, 597
Buchanan, 554
Bücher, 587
Büchner, 594
Buchwald, 584
Buck, A., 41
Buddingh, 562
Buffon, 321, 386
Buland, 599
Bühler, K., 573
Bühler, W., 577
Bultmann, 598
Bunyan, 295
Burdach, 589
Burger, 567, 586, 604
Bürger, 96, 161, 173
Burke, Edmund, 43
Burke, K., 564, 579, 602
Busch, 538, 604
Butler, E.M., 565
Butler, Samuel, 293
Bygden, 553
Byron, 36, 367, 500, 538

Caillois, 607
Caion, 67
Calderón, 75, 205, 252, 282, 284, 286, 554
Callot, 538
Cammerarius, Joachim, 114
Camões, 36, 52, 89, 137, 143, 153, 282, 283, 295, 504, 582
Carageale, 319
Caramella, 54
Carducci, 139
Carstensen, 574
de Carvalho, 570
Cary, 568
Casalduero, 582
Casati, 561
Cascales, 43
Casini, 569
Cassell, 554, 556
Cassirer, Ernst, 7, 8, 19, 472, 585
Castelvetro, 42, 253
Castro, 583, 585
Castro, Eugénio de, 140, 373
Cats, Jakcb, 115
Cauldwell, 544, 594
Cazamian, 64
Celani, 552
Cellini, 600
Cervantes, 162, 212, 252, 412, 494, 508, 525, 576, 585
Cetti, 588
Cezar, 213, 410
Chabás, 590
Chapuis, 565
Charleston, 576
Chatterton, 77
Chaucer, 289, 418, 581
Chénier, 466
Chester, 581
Chiabrera, 139
Child, 555
Chrestien de Troyes, 582
Christ, 568
Church, 595
Cicero, 40, 258
Cinti, 561
Cincea, 270
Clark, Albert C., 588
Clark, D.L., 571

Clark, J. W., 573
Clark, W. G., 60
Clarke, Dorothy, 570
Classe, 589
Clemen, 597
Clements, 567
Closs, 588, 598
Coculescu (v.: Servien)
Coleridge, 164, 291
Conrad, Joseph, 301
Conradi, 218
Conrady, 8, 9, 604
Constant, B., 293, 508
Cooperman, 596
Corbière, 370
Corneille, 162, 303, 524, 580, 597
Correia, 570
Cortés, 546
Cortijo, 561
Cota, Rodrigo de, 64
Cousin, J.W., 560
Cousin, Victor, 538
Covaci, 179, 181
Covarrubias, 114
Cowley, 144
Craig, 549
Crane, 556
Crébillon, 583
Cressot, 571, 576, 578, 591
Crétin, 597
Croce, B., 35—37, 276, 385, 391, 392, 408, 468, 544, 545, 592, 601
Cross, 607
Crusius, 568
Cruz, San Juan de la, 159, 169, 385
Cruz, Sor Juana Inés de la, 112
Curtius, E. R., 5, 8, 24, 25, 41, 109, 111, 114, 282, 283, 392, 566, 571, 592, 594
Cysarz, 584
Czerny, 564

Dadiel, Arnaut, 143
van Dam, 590
Dahn, 89
Dante, 37, 54, 61, 162, 235, 290, 392, 405, 406, 492, 502, 503, 511, 551, 582, 587, 597, 606
Darío, Rubén, 254
Dauzat, 190, 576
Davie, 568
Debidour, 607
Defoe, 319
Degas, 343
Delaney, 589
Delavigne, 534
Delbouille, 575
Demorest, 601
Dempe, 598
Deutschbein, 573, 591, 599
Días, 575
Diaz, Cerio Ruiz, 585
Díaz, Plaja, 602
Dibelius, D., 580
Dibelius, W., 581
Dickens, 32, 109, 291, 293, 301, 304, 582, 585
Diderot, 42
Diesch, 552
Dieste, 582, 607
Dietrich, G., 573
Dietrich, M., 555, 562
Diez, Antonio, 252

Dilthey, 8, 107, 320, 321, 396, 584, 585
Dinaux, 534
Dingle, 547
Dobrée, 600
Dockhorn, 585
Doderer, 607
Doinaș, 326, 456
Donat, 252
Donohue, 602
Dostoievski, 304, 507
Doyle, Conan, 496
van Draat, 589
Drach, 574
Dragomirescu, 546
Dresch, 557
Dresden, 547
Droste-Hülshoff, A.v., 152, 157, 160, 500, 578
Dryden, 43
Ducange, 534
Duhamel, 276, 606
Dujardin, 577
Dumas, A., 534
Dünninger, 549
Duran, 555
Dustmann, 600
Düwel, 578

Earle, John, 497
Ebers, G., 89
Eberwein, 65
Ebing, 606
Ecker, 565
Eggenschwyler, 600
Eggers, 572
Eichendorff, 101, 103—107, 155, 156, 329, 498, 599, 600
Eigeldinger, 572, 597
Eliot, G., 67, 89, 269, 270
Eliot, T. S., 546, 567, 588
Elster, 545
Elton, 546
Eminescu, 127, 139, 143
Empson, 595
Emrich, 545, 598
Engel, 379
Eppelsheimer, 558, 562
Erdmann, C., 589
Erdmann, O., 574
Erlich, 583
Ermatinger, 24, 321, 543, 546, 584, 593
Ernst, P., 523
Ertle, 548
de Escandón, 566
Eschil, 578
Eslava, Antonio de, 76
Esnault, 572
Esop, 117
Estève, 591
Euripide, 88
Evans, 67
Evola, 558

Faessler, 589
Faibleman, 604
Falbe-Hansen, 555
Falcão, Cristovão, 62, 67
Falqui, 591
Faral, 41, 600
Farinelli, 525
Farrer, 553
*Fayette, M*me *de la*, 65
Fenz, 595
Fermor, 581, 605

Ferreira, 600
Fielding, 36, 109, 293, 301, 494, 510
Fiesel, 596
de Figueiredo, 544, 549
Fischart, 171
Fiser, 597
Flaubert, 32, 55, 89, 151, 265, 266, 271, 311, 313, 317, 322, 377, 415, 511—513, 578, 582, 592, 595, 599, 601
Flemming, W., 579, 603, 605
Flesch, 572
Fletcher, John, 407
Floegel, 538
Flora, 547, 597
Focillon, 603
Foerster, 547, 550
Fogazzaro, 571
da Fonseca, 552
Fontane, 121, 122, 511
Fontenelle, 66
Formont, 569, 588
Forster, E. M., 513, 582
Foster, 550
Foulché-Delbosc, 558
Fraenkel, 568
France, A., 222
Frank, 553
Fränkel, J., 551
Franz, 586
Frappier, 548
Frauwallner, 560, 562
Frederick, 580
Freeman, 567
Frenzel, 553, 555
Frey, 576, 606
Freytag, 253, 254, 580
Fricke, 555
Friedemann, H., 602
Friedemann K., 581
Friederich, W. P., 559, 588
Friedmann, M. J., 577
Friedmann, N., 545
Friedrich, H., 12, 548, 603
Friesenhahn, 564
Fromm, 558, 562, 583
Frunzetti, 154
Frye, N., 548
Fubini, 603
Fulda, 421, 423
Funke, 577

Gaio, M. da Silva, 62
Galdós, 600
Galinski, 573
Galland, 290
Galletti, 599
Gallus, Cornelius, 115
Galsworthy, 305, 494
Gamillscheg, 574
Gandon, 591
García Lorca, 247, 248
Garrett, 32, 94, 179, 257, 310, 384, 498, 524—527, 531—534, 605
Garrod, 546
Gassner, 581
Gates, 597
Gautier, Th., 254, 255
Gayley, 545
Geers, 570
Gennrich, 579
George, Stefan, 221, 461, 490, 579, 599
Georgescu, G., 233
Gercke, 568
Gerlötei, 297
Gessner, 500

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Getto, 549
Gheorghiu, Mihnea, 516
Ghil, 596
Gide, 571
Giebisch, 560, 562
Gilbert, 582
Gilman, 603
Gilson, 584
Gion, 67
Giraud, J., 556, 559
Giraud, V., 547
Giraudoux, 89
Glaesener, 605
Gleim, 70, 96
Giler, 569
Glinz, 572, 574, 592
Glotz, 601
Glunz, 41
Goedeke, 83, 560
Goethe, 32, 37, 51, 61, 71, 76, 87, 88, 92, 96, 97, 107, 109, 118—120, 125, 129, 134, 136, 160, 162, 180, 185, 201, 204, 208, 241, 243, 244, 247, 249, 252, 253, 257, 263—265, 270, 274, 286, 288, 289, 292—295, 304, 314—316, 319, 321, 323, 328, 342, 351, 353, 355, 356, 359, 367, 371, 372, 402, 406, 407, 410, 414, 427, 445, 470, 482—485, 492, 497, 503, 507, 508, 511, 518, 524, 542, 554, 580, 583, 586, 598, 601, 602, 607
Goetz, J. N., 70
Goldsmith, 494
Golther, 564
Goncourt, Frații, 407, 600
Góngora, 162, 176, 190—196, 213, 282, 577, 597
Görland, 591
Görner, 533, 563, 604
Gotthelf, Jeremias, 67
Gottsched, 43, 317
Goya, 538
Gracián, 43
Gräf, H. G., 323
Grammont, 569
Graves, 579
Gravina, 42
Gray, 295
Green, 566
Green, J., 214
Greg, 551
Grente, 555
Grenzmann, 564
Grierson, 566, 571, 578
Grillparzer, 229, 250, 251, 283, 284, 471
Grimm, Frații, 494, 495, 565
Grimm, J., 70
Grimmelshausen, 50, 52, 54, 66, 509, 510
Grimmi, 598
Grismer, 558
Grolman, 586
de Groot, 567, 587
Grundtvig, 555
Gryphius, 131, 151
Guarnerio, 569
Guérin, Charles, 146, 239
Guillaumie, 600
Guimarães, 62
Gültig, 552
Gumbel, 574
Gundolf, 393, 585
Günther, Chr., 115, 116
Günther, W., 577
Guthke, 605
Güttinger, 604
Guzmán, 606

Haase, F. de, 65
Habbell, 603
Habermann, 569
Hachtmann, 577
Hack, 602
Haeckel, 545
Haedens, 606
Haeger, 598
Hagen, 601
Haislund, 573
Halkett, 552
Haller, 503
Hallig, 572
Hamann, 390, 585
Hamburger, K., 548, 579
Hämel, 554
Hamilton, 581
Hamsun, 203, 297
Händel, 90
Hankiss, 80
Hansel, 558
Hanssens, 557
Haraucourt, 140
Hardenberg, 67
Hardie, 568
Hardy, 295
Harsdörffer, 43
Hart, 555
Hartl, 602
Hartmann, H., 575
Hartmann v. Aue, 74, 75
Harvey, 555
Haskins, 41
Hass, 545
Hatzfeld, 393, 590, 599
Hauptmann, Gerhart, 88, 89, 218, 250, 253, 283, 284, 508
Häusermann, 548
Havers, 573
Haycraft, 583
Hazard, 586
Hazlitt, H., 546
Hazlitt, W., 366
Hebbel, 324, 520, 523, 586, 605
Hefele, 544
Hegel, 467, 471, 504, 522
Heine, 384, 498
Heinermann, 566
Heinzel, 560, 562
Heliodor, 302, 506
Hempel, 554
Hendren, 588
Henkel, 567
Henley, W. E., 139
Herculano, 310—313, 316, 322, 378, 600
Herder, 46, 164, 390, 410, 585
Heselhaus, 604
Hess, 599
Heusler, 70, 129, 350—352, 569
Hewitt, 581
Heyl, 585
Heyse, 109, 295, 379
Highet, 566
Hilborn, 554
Hink, 605
Hirsch, 606
Hirt, 602
Hocke, 594
Hodges, 584
Hoffmann, E.T.A., 66, 291, 292, 307, 538
Hoffmann, F. J., 593
Hoffmann-Krayer, 590
Hoffmeister, 586
Hofmannsthal, 188, 280, 323, 439—441, 444, 445, 448, 461, 487, 488
Hofmannswaldau, 187

Hogarth, B., 582
Hogarth, W., 43
Hölderlin, 98, 196, 325—343, 371, 508, 519, 586, 588, 599, 601
Hollmann, 575
Holstein, 556
Hölty, 73, 96, 138, 160, 161
Holzmann, 552
Homer, 31, 44, 61, 168, 183, 295 299, 492, 500
Hönn, 545, 558
Horaţiu, 35, 40, 44, 115, 117, 246, 253, 481—483, 492
Horst, 583
Housman, 544
Hübner, Arthur, 78
Huch, Friedrich, 95
Huet, P., 493, 506
Hugo, Victor, 36, 169, 254, 281, 460, 511, 534, 538, 597, 598, 600, 601
Huguet, 597, 601
Humboldt, W. v., 382, 388
Hume, 46
Humphrey, 607
Husserl, 39
Huysmans, 571
Hyman, 547

Ibach, 572
Ibsen, 253, 287, 313, 324, 519, 581
Immermann, 223, 228, 260, 266, 270, 306, 511
Ingarden, 8, 39, 544
Innocêncio (Francisco da Silva), 560
Iosif, Şt. O., 154, 407, 540
Ipsen, 570, 578
Ispirescu, 494
Ittenbach, 580

Jacobi, F., 73
Jacobsen, 567
Jäger, W., 478
Jahn, G., 600
Jakobson, 11, 15
James, Henry, 301, 606
van Jan, 549
Janssens, 585
Jaspers, 523, 605
Jean Paul (v.: *Richter*)
Jespersen, 573
Johannet, 592
Johansen, 596
Johnson, 552
Jolles, 25, 493, 495, 497, 602
Jordans, 252
Jourda, 557
Joyce, James, 218, 298, 577
de la Juillière, 597
Jung, C. G., 6, 593
Jünger, 588
Junghans, 580
Junker, 472, 473
Junqueiro, 373

Kafka, 607
Kahler, 583, 603
Kainz, 597
Kaiser, 601
Kames, Lord, 43
Kany, 582
Karg, 570
Kaschnitz, 572
Kaufmann, 595
Kaulhausen, 603
Kayser, Ursula, 27
Kayser, Wolfgang, 5—22, 545, 555, 569, 578, 583, 588, 591, 593, 603

Keats, 179—184, 373
Keipert, 601
Keiter, 605
Keller, G., 32, 54, 55, 89, 259, 292, 293, 312, 313, 317, 322, 414, 538, 599
Kellermann, 582
Kelten, 605
de Kempenaer, 552
Kennedy, 552
Kenniston, 575
Ker, 367, 572, 590, 603, 605
Kerkhoff, 591, 600
Killy, 594, 598, 604
Kindermann, 555, 562
Kingsley, 345, 346, 349
Kittredge, 555
Klages, 588
Klapp, 557
Kleemeier, 553
Klein, H., 578
Kleist, E. v., 503
Kleist, H. v., 202, 203, 214, 215, 229, 253, 254, 267, 302, 303, 366, 518, 524, 581, 585, 601
Klopstock, 71, 73, 135, 145, 160, 201, 296, 371, 410, 502
Klotz, 581
Kluckhohn, 585, 604
Knauer, 346, 596
Knipping, 567
Kohler, 581
Kohlschmidt, 543, 555
Köhne, 592
Kommerell, 580, 586, 595, 603, 604
Konrad, 572
Korff, 264, 585
Körner, J., 547, 558, 563, 604
Kosch, 560
Koschmieder, 575
Koskimies, R., 268, 504, 582, 606, 607
Koster, 568
Köttelwesch, 558
Kramer, G., 554
Kramer, W., 590
Krapp, 594
Kraus, C. v., 57
Krause, 602, 607
Krauss, 606
Krogmann, 564
Krohn, 565
Krüger, H. A., 561
Krüger, P., 549
Kubin, 538
Kuhn, H., 545, 548, 579
Kunisch, 601
Kunze, 562
Kurtz, 545

ter Laan, 561
Labé, 405
La Bruyère, 497
Lachmann, E., 588
Lachmann, K., 57
La Drière, J. C., 548
Laing, 552
Lamartine, 269, 293, 346, 457, 508
Lämmert, 607
La Motte-Houdart, 42
Lamy, B., 493, 506
Langbaum, 577
Lange, V., 550
Lange, W., 607
Langen, 572
Langlais, 66

Lanson, 37, 78, 83, 510, 556, 559, 600
Lapa, R., 62, 531, 591
Larbaud, 579
La Rochefoucauld, 65
Laurand, 571
Laures, 573
Lausberg, 545, 571
Leeb, 588
Lefèvre, 323
Le Gentil, 525
Le Goffic, 564
Legouis, 64
Le Hir, 569
Lehmann, J., 529
Lehmann, R., 601
Lehmann, W. P., 569
Leib, 581
Leibniz, 584
Leisi, 572
Leleu, 55, 377
Lemerre, 569, 588
v. Lempicki, 549, 590
Lenau, 34, 35
Lennartz, 560
Leo, 571
de León y Freire, 553
Lerch, 192, 193, 574, 576
Lerner, 582
Lesage, 510
Lessing, 43, 90, 162, 181, 278, 288, 298, 328, 514, 520, 523, 586, 600, 604
Lewin, 548
Lewis, C. Day, 572
Lewis, C. M., 568
Lewis, C. S., 586, 593
Lichtenberg, 306
Lida, M. R., 110, 112, 281, 566
Lida, R., 590
Liddell, 607
Liersay, 567
Lillo 533
Linden, 585
Lindig, 600
Lips, 577
Liviu, 213
Lockemann, 580, 588, 597, 603, 607
Loesch, 590, 600
Löfstedt, 573
Löhmann, 582
Lombard, 575, 577
Longfellow, 360, 364, 366, 369
Longhaye, 544
Lope de Vega, 43, 75, 252, 282, 287, 300, 367, 506, 524, 554, 581
Lorca (v.: *Garcia*)
Lote, G., 43, 569
Lovejoy, A. O., 586
Lowes, 566
Lubbock, 267, 270, 581
Lucas, F. L., 604
Lucas, F. Zamora, 553
Luckner, W. v., 525, 532
Lucreţiu, 33, 502
Ludwig, 523
Lüdeke, 581
Lugowski, 415, 582, 594
Lukács, 594, 605
Lüdtke, 564
Lunding, 547
Luther, 71, 236
Luther, A., 564
Lüthi, 565
Lützeler, 579, 596
Luzán, 43

Maas, 568
Mabilleau, 393

MacCarthy, 546
MacGalliard, 547
Machiavelli, 508, 602
MacKerrow, 551, 556
Macpherson, 77
Maeder, 595
Magne, 547, 571
Mahrholz, 546
Maier, 546
Majut, 583
Malherbe, 51
Mallarmé, 11, 140, 205, 219, 221, 239, 255, 280, 281, 343, 444, 455—457, 461, 487, 489, 490, 595—597
Mann, O., 581, 605
Mann, Th., 301, 564
Manzoni, 36, 54, 551
Mapes, 590
March, 598
Margareta de Valois, 289
Marinescu, I., 245
Markwardt, 43, 580, 581
Marlowe, 517, 597
Marot, 54
Marouzeau, 577, 592
Marquesa d'Alorna (*v.*: *Alorna*)
Martin, E., 589
Martin, E. L., 600
Martini, Fr., 547
Martini, W., 580
Massinger, 407
Mathisson, 73
Matz, 583
Mauclair, 255
Maurer, 571, 575
Mauriac, 606
May, Kurt, 415, 549, 594
Mazzoni 558
Mărculescu, 210, 591
McCollom, 605
Medicus, 584
Mehmel, 599
Meier, Harri, 576
Meier, John, 555
Meinhold, 291
Melzi, 552
Mena, Juan de, 64
Menandru, 536
Mendelssohn-Bartholdy, 525
Mendilow, 583, 599, 607
Mendoza, Hurtado de, 65
Menéndez y Pelayo, 43, 64, 65, 550, 555, 570
Menéndez Pidal, 111, 554, 555
Mérimée, 578
Merkel-Nipperday, 599
Merker, 543, 564
Mertner, 606
Mesnardière, de la, 42
Meyer, C. F., 54, 98, 113, 181, 248, 249, 290, 293, 303, 307, 403, 589
Meyer, F., 595
Meyer, Hermann, 108, 564, 565, 571, 583, 599, 600
Meyer, R. M., 571, 591
Meyer, Th., 572
Meyer, W., 588
Michaud, 561
Michelangelo, 141
Michels, 554
Michelsen, 607
Miller, 568
Milton, 166, 296, 356—358, 497, 502
Minor, 569
Minturno, 42
Mirea, 407
Mohr, W., 543, 555, 569

Molière, 32, 36, 67, 88, 600
Momigliano, 544, 603
Mommsen, 554
Moncrif, 96
Mönnig, 562
Montaigne, 222
Montanari, 547
Montesquieu, 222, 586
Morel-Fatio, 65
Mörike, 178, 180, 181, 380, 414, 583, 589
Moritz, K. Ph., 410, 533
Morize, 546, 550
Morley, 554
Möser, 537
Mosher, 552
Muir, 505, 581, 606
Mulgen, 555
Müller, Günther, 39, 73, 255, 506, 544, 579, 586, 599, 602, 603, 607
Müller, Joachim, 579
Müller, Maler, 500
Müller, Wilhelm, 249
Münchhausen, B. v., 281
Muratori, 42
Murray, Gilbert, 354, 568, 578
Murry, 546, 590
Muschg, 593
Musset, 36
Mustard, 580

Nadler, 397, 590
Napoleon, 508
Naumann, W., 596
Nava, 602
Neidhart von Reuenthal, 594
Nemțeanu, 102
Neuffer, 326, 339, 343
Neumann, F. W., 550, 553
Neumann, H., 598
Nicolau, 588
Nicoll, 581
Nietzsche, 351
Nigrim, 67
Noailles, contesa de, 369
Nobre, 373
Nohl, 396, 584, 588, 593
Norden, 169, 568, 571, 588
Northam, 581
Novalis, 67, 432, 433, 436, 439, 585

O'Connor, 583
O'Faolin, 607
Olbrich, 600
O'Leary, 548
Olivero, 597
Olrik, 555
Olzien, 558
Opitz, 43, 170, 172, 193, 200, 577
Oppel, 547, 553
Orozco, Juan de, 114
Orozco, Sebastián de, 65, 114
Ortega, Juan de, 65
Ortega y Gasset, 603, 605
Ossian, 77
Otto, 573, 574
Overdiep, 570
d'Ovidio, 570
Ovidiu, 231

Pabst, 607
Palmer, 280
Pann, 494
Pantke, 601

Pascoli, 599
Partridge, 573
Pasquali, 551
Pastor, 593
Patterson, 589
Paul, O., 569
Paulhan, 389, 563, 592
Pauphilet, 555
Peacock, 252, 563, 581, 605
Péguy, 393, 406, 592
Peilharastres, 67
Percy, 96, 161
Perdigão, 562
Perger, 604
Perquin, 565
Perrault, 494
Pessanha, 220
Petersen, J., 24, 25, 396, 547, 549, 554, 584, 590, 602
Petrarca, 63, 143, 172, 405
Petriconi, 96, 107, 108, 565, 566, 583
Petroniu, 115
Petrus Alphonsus, 169
Petsch, 256, 268, 506, 547, 563, 578–580, 582, 597, 602–604, 606
Pettersen, 553
Peyre, 553, 585, 597
Pfeiffer, Arthur, 605
Pfeiffer, Joh., 404, 595, 603
Pfeiffer-Belli, W., 548
Pfitzner, 284
Picard, 553
Pickering, 567
Pierre-Quint, 601
Pilat, 404
Pimenta, 570
Pimpão, 525
Pinciano, 43
Pindar, 405, 470, 478, 479, 579
Pipping, 595
Pitaval, 495
Place, 560
Platen, 129, 142, 359
Platon, 153, 215, 346
Plaut, 88
Plowert, 162
Poe, 496, 538
Poggioli, 567, 588
Pöggler, 566
Polheim, 583
Polívka, 565
Pollok, 544
Pongs, 562, 572, 590, 593, 597
Pontanus, 42
Pope, 43, 317, 466
Pophal, 588
Poquelin, 67
Portuondo, 553
Pörschke, 588
Porzig, 578
Postgate, 568
Pradel, 600
Prang, 572
Praz, 567, 597
Preston, 581
Pretzel, 569
Prezzolini, 558
Price, 562
Prior, 605
Privitera, 599
Proust, 109, 206, 214, 393, 406, 577, 582, 597, 601
Puttenham, 43

Quarles, 114, 474, 479, 482
Queirós, Eça de, 121, 122, 269, 511, 514
Quérard, 553
Quiller-Couch, 60, 555, 591
Quintilian, 40, 163, 184

Raabe, 107, 270, 294, 301, 565, 599
Rabelais, 171, 597
Racine, 88, 162, 303, 354, 580
Radian, 154, 283
Ralea, Catinca, 270
Raleigh, 550, 606
Rank, 593
Ransom, 547
Rasch, 600
Ratner, 606
Rauhut, 595
Read, 547, 584, 600, 603
Rehm, 331, 585, 586
Reiners, 591
Reis, 574
Rembrandt, 271
Renda, 561
de Renéville, 572
Renicke, 574, 575
Reninger, 546
Reynier, 600
Ribeiro, Aquilino, 497
Ribeiro, Bernardim, 62, 143
Riccobonus, 42
Richards, 546, 572, 588
Richardson, 218, 317
Richter, E., 576, 590
Richter, Jean Paul, Fr., 175, 269, 275, 302, 471, 507, 538, 600
Rickert, 590
Riefstahl, 606
Riehl, 89
Riemann, 581
Ries, 573
Rietmann, 596
Rilke, 157, 158, 165, 166, 202, 249, 371, 403—405, 441, 444, 447, 601
Rimbaud, 154, 280
Rinman, 562
Rizzo, 558
Roberts, 598
Robertson, E. J., 598
Robertson, J. M., 60
Robertson, S., 573
Rocha, 525, 526, 530, 605
Rodenbach, 239
Rojas, F. de, 64
Rollenhagen, 114
Romains, 276, 393, 406
Romero-Navarro, 567
Rommel, 604
Ronsard, 282
Rose, 547
Rosenfeld, 567
Rossetti, D. G., 248, 373
Rothacker, 588
Rotunda, 565
Rouse, 591
Roussel, 568
Royère, 490, 595
Rübenauer, 568
Rubens, 304
Rückert, 278
Rucknich, 587
Rüdiger, 562
Rudler, 546
Rupprecht, 568, 572
Ruschioni, 549
Russo, Alecu, 66
Russo, Luigi, 546

Rutford, Lord, 64
Rutz, 396

Sá-*Carneiro*, 201, 220, 450, 487—490
Sachs, H., 252, 258
Safo, 470
Saidla, 578
Sainte-Beuve, 222
Saint-Évremont, 222
Saintsbury, 43, 548, 568, 589
Sainz de Robles, 550
Salis, 73
Salmon, 544
Sampaio, Forjaz, 62
de Sanctis, 545
Sapegna, 582
Saran, 569, 580
Sargent, 555
Sartre, 544
Sayce, 600
Sasso, 282
Saulnier, 557
Saussure, 12, 388, 389
Scaliger, 42
Scarlata, 602
Schack, 525
Schadewaldt, 520, 579
Schäfer, 606
Schaeffer, A., 298
Scheele, 582
Schelling, 66
Scheithauer, 543, 587
Scherer, J., 596
Schiaffini, 391
Schiller, 36, 71, 87, 120, 175, 252, 288, 289, 295, 299, 315, 323, 336, 359, 371, 372, 407, 479, 485, 492, 511, 516—518, 522, 523, 533, 581, 600
Schilling, 284
Schlegel, A. W., 46, 129, 366, 373, 410, 467, 488
Schlegel, Carol., 66
Schlegel, Fr., 276, 366, 538
Schleiermacher, 379
Schmidt, K. E., 556
Schmitt, F., 555
Schmitt, F. A., 564
Schneegans, 538
Schneider, G., 552
Schneider, M., 559
Schneider, W., 591, 593, 596
Schnitzler, 218
v. Scholz, 95
Schönaich, 162
Schöne, 594, 595
Schossig, 575
Schröder, F. R., 604
Schröder, O., 568
Schubert, 249
Schücking, L., 60, 260, 599
Schultz, Franz, 66, 549
Schultze-Jahde, 544, 590
Schurig, 588
Schürr, 593
Schwarz, J., 523, 602
Scott, J. H., 587
Scott, W., 36, 121, 261, 270, 507, 511
Scripture, 587
Scudéry, Mme de, 506
Séchehaye, 576, 592
Seckel, 588, 599
Ségalen, 572

Segond, 604
Segrais, 65
Seidler, 204, 545, 581, 591, 592, 603
Seiffert, 551
Seneca, 250, 253
Sengle, 545, 553
Servien (Coculescu), 355, 356, 379, 587, 596
Shakespeare, 31, 32, 46, 59, 61, 63, 64, 75, 87, 89, 95, 107, 144, 162, 168, 249, 258, 287, 289, 295, 318, 356, 358, 401, 405, 406, 410, 516, 520, 539, 540, 542, 554, 597, 599
Sharpe, 605
Sheffer, 579
Shelley, 32, 156, 252, 366
Shillan, 546
Shipley, 543, 555
Siciliano, 565
Sieburg, 603
Siegmund, 554
Sievers, 148, 149, 396, 570
Silz, 607
Sitwell, 597
Skelton, 571
Smith, Horatio, 562
Smith, Marion B., 597
Smith, N. Ch., 591
Smith, W. A., 552
Smollett, 301, 494, 510
Snell, Br., 472, 568
Snijders de Vogel, 574
Snijman, 591
Sofocle, 286, 594
Solms, 590
Solomon, Petre, 154, 156
Sommerfeld, 606
Spaulding, 575
Speckbaugh, 547
Spee, 53
Spemann, 555
Spengler, 316
Spenser, 137
Spielhagen, 295, 581
Spiess, 580
Spingarn, 42, 602
Spitteler, 298
Spitzer, 7, 8, 213, 215, 239, 385, 390, 392, 393, 398, 406, 488, 576, 577, 579, 582, 592, 595, 598, 600
Spoerri, 395, 546, 569, 591, 593, 596
Spranger, 582
Spuhn, 594
Spurgeon, 565, 597
Staël, Mme de, 46, 533
Staiger, E., 7, 8, 19, 25, 47, 217, 385, 414, 415, 469, 471, 472, 492, 515, 544, 578, 594, 599, 600, 603
Stallmann, 550
Stammler, 543, 560, 566
Stampa, Gaspara, 143
Stanzel, F., 577, 607
Stati, Ş., 276
Statius, 115
Stauffer, 566
Stegemeier, 567
Steglich, R., 588
Stein, 599
Steinbeck, 261, 262, 270
Steinberg, 556
Steinkuhl, 586
Steinweg, 580
Stendhal, 270, 415, 511, 512
Stengel, 554
Sterne, 175, 259, 260, 275, 300, 301, 382, 384, 494, 607

Stevenson, 95
Stieler, K., 67
Stifter, 32, 293, 377, 379, 601
Stockum, Th. C. v., 565
Stolberg, 161
Stolte, 582
Stonehill, C. A., 552
Stonehill, H. W., 552
Storm, 89, 120, 266, 267, 290, 306, 379
Storz, 544, 577, 595
Strauss, Emil, 109
Straumann, 573
Strich, 395, 551, 593, 595, 598
Strindberg, 89, 284
Stroh, 571
Strohmeyer, 591
Stuiveling, 570
Stutterheim, 547, 572, 591
Supervielle, 569
Suchier, 569, 587
Sulzer, 43
Swift, 319
Swinburne, 138, 140
Symons, A., 141
Szondi, 548, 581, 605

Talvart, 560
Taruschio, 596
Tasso, 42, 63, 137, 593, 599
Taylor, 552
Tănăsescu, 592
Tennyson, 138
Teocrit, 500
Teofrast, 497
Terenţiu, 252
Terracini, 391
Tessing, 553
Thackeray, 121, 122, 295, 511
Thalmann, 579, 603
Thibaudet, 239, 271, 393, 547, 592, 593, 595, 606
Thieme, 559
Thierry, 553
Thomas, Edward, 280
Thompson, A. R., 605
Thompson, E. N. S., 566
Thompson, Stith, 565
Thomson, 503
Tiberianus, 282
Tieck, 97, 263, 287, 301, 371, 432, 533, 600
Tiedke, 597
v. Tioghem, 470, 554, 602
Tillotson, 548
Tindall, 598
Tirso de Molina, 252
Tiţian, 271
Todemann, 577
Tolk, 553
Tolstoi, 304, 511
Toma d'Aquino, 222
Tonelli, 546, 549, 586
Tornea, 540
Trabalza, 42
Trahard, 593
Trakl, 141, 185
Trannoy, 596
Trancă, 601
Trautmann, 583
Trier, 545, 571, 588
Trissino, 42, 139
Trojan, F., 597
Trojan, R., 578
Trunz, 547, 602
Tschopp, 568

Tügel, 305
Turghenicv, 583
Turri, 561
Tuve, 598

d'Udine, 544
Uldall, 551
Ulvestad, 577
Unger, R., 321 322, 334, 584, 585
Urban, 595
Urbanek 554
d'Urfé, 506
Urmuz, 67
Uz 70
Uzzell' 583

Valera, *Juan*, 411
Valéry, 54, 276, 323, 346, 354, 490, 547, 600
Vanni, 589
Vanselow, 589
Vapereau, 561
Varillon, 556
Vendryes, 570, 596
Vergiliu, 63, 126, 265, 281, 295, 500, 592, 599, 607
Verhaeren, 597
Verlaine, 17, 18, 232, 233, 238, 244, 247, 255, 365, 410, 482
Verneuil, 566
Verrier, 351, 568, 569
Verwey, 587, 590
Vetterli, 606
Vicente, Gil, 252, 258
Vida, 42
Viëtor, K., 470, 585, 602
Villon, 565
Viperanus, 42
Virués, 252
Vischer, F. Th., 467, 471, 473, 504
Voege 579
Vogelreich, 582
Volkmann, L., 566
Volkmann, R., 571
Vollmann, E., 580
Vollmer, 568
Voltaire, 42, 67, 372
Voss 129, 500
Vossius, 42
Vossler, 7, 8, 42, 385, 390—392, 398, 415, 468, 576, 592—594, 601, 604, 606
de Vries, 566

Wagner, H., 575
Wagner, K., 569
Wagner, R., 108, 597
Wais, 54, 219, 461, 490, 596
Walpole, Horace, 121
Walpole, Hugh, 606
Walther v. d. Vogelweide, 57—59
Walzel, 8, 24, 546, 563, 577, 580, 581, 593
Warren, 5, 7, 8, 16, 547, 603
v. Wartburg, 265, 271, 572—574, 582
Watts-Dunton, 373
Weber, H., 574, 575
Weber, P., 538
Wechssler, 584
Wegener, 586
Wehrle, 572
Wehrli, 545, 558, 599
Weickert, 602
Weigand, 604
Weinberg, 545

Weisgerber, 595
Wellek, A., 573
Wellek, R., 5—8, 16, 44, 547, 548, 573, 585
Wells, 559
Wenger, 562
Werner, H., 572, 596
Werner, Zacharias, 89, 413, 533, 605
Weston, 579
Wetzel, 66
Weydt, 583
Whalley, 545
Wharton, 581
Whistler, 255
Wickardt, 582
Wiegand, 563, 580
Wiese, B. v., 580, 581, 605, 607
v. Willamowitz, 568
Wilde, 299
Willey, 584
v. Wilpert, 556
Wilson, Dover, 60
Wilson, Edmund, 585
Wilson, N. S., 604
Wimsatt, 550
Winckelmann, 46, 331, 394
Winckler, E., 497, 592
Windfuhr, 551
Winkler, Emil, 24, 390, 546, 592
Winkler, Georg, 525
Wirtz, 564
Wismer, 605
Witkowski, 550
de Witt, 285
Wodehouse, 497
Wolf, 555
Wölfel, 583
Wolff, E. G., 544
Wolff, H. C., 587
Wolff, H. M., 600
Wölfflin, 395, 397, 593
Wolfram v. Eschenbach, 74
Wordsworth, 174, 366, 373, 598
Wortig, 606
Wóycicki, 595
Wright, 60
Wunderlich, 574
Wutz, 545

Young, 46

Zabel, 583
Zeller, 551
Ziegler, Klaus, 324, 581, 586
Zink, 554
Zola, 121, 319
Zumthor, 566, 574
Zwierzina, 554

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INDICE TEMATIC

Accent, 123—134, 344—384, 441
Acord pregătitor, 281
Acțiune, 495
Acumulare, 171
Adjectiv, 69, 158, 211, 416, 429, 433, 451
Adonic, 376, 379
Aforism, 474
Alexandrin, 131, 146, 169, 354, 358, 369, 372
Aliterație, 146, 156, 177, 443
Aluzie, 166
Anacolut, 215
Anacruză, 134, 135
Anaforă, 173, 372, 449
Anagramă, 67
Analitic (v.: Teatru)
Anapest, 128, 354
Annominatio, 165
Anonimitate, 61, 552
Anticipare, 259, 296
Antiteză, 169, 177, 217, 449
Aparat critic, 53—60, 92
Apostrofare lirică, 477
Apostrofă, 486, 492
Apreciere, 228
Argument, 120
Articol, 157, 191, 211, 445, 451, 458
Asindetic, 171
Asonanță, 146, 443
Atectonic, 254
Atitudine, 412
Atitudine de distanțare, 71, 72
Atitudine expresivă, 73
Atitudine narativă, 69, 293, 412, 432, 494, 513
Atonie, 123—134
Atribut, 211
Audiție colorată, 154

Bacheu, 128
Baladă, 78, 96, 133, 161, 246, 498, 555
Basm, 93, 438, 493, 514, 565
Biblie, 71, 488
Bibliografie, 82, 83, 556—562

Calambur, 165
Cantigas de amigo, 173, 245
Caracterizare, 287, 288
Catacreză, 168
Catalectic, 132
Catastrofă, 253
Categoriile stilului, 55, 395, 410, 414, 449, 463
Catren, 136
Cercetarea izvoarelor, 88—92
Cercetarea stilistică psihanalitică, 393, 406
Certificare, 290—296, 505
Chiasm, 174, 177
Cintec, 70, 73, 278, 329, 343, 369, 373, 441, 449, 485
Cintec eroic, 79

Clauzulă, 375, 588, 589
Climax, 172
Comedie de acțiune, 536
Comedie de caractere, 536
Comedie de intrigă, 537
Comedie spațială, 536
Comic de situație, 536
Comparație, 184, 389
Comunicare, 472
Concretizare, 162
Configurarea realității, 415
Configurarea timpului, 297—301, 414, 527
Configurație ritmică, 359
Conjectură, 59
Conjunctiv (v.: Subjonctiv)
Conjurare, 485, 490
Consolare, 484
Construcție nominală, 220
Conversație (v.: Dialog)
Corespondență, 135, 144, 361, 369, 374
Coriamb, 128
Cretic, 128
Criptonim, 67
Cursus (v.: Clauzulă)
Cuvinte cheie, 482
Cuvinte compuse, 70, 161
Cuvinte străine (v.: Neologism)

Dactil, 128, 132
Declanșare, 472
Descintec, 485
Descintec emblematic, 491
Descriere, 227, 266, 267, 305, 328, 435
Dialog, 267
Didactic, 470
Diminutiv, 161
Discuție, 228, 455
Distih, 136, 371
Ditiramb, 480
Dojană, 484

Ediție, critică, 50—60, 79, 92
Ediție de ultima mină, 53
Elegie, 484
Elipsă, 215
Elogiu, 258, 484
Emblematică, 114—116, 447, 448, 491, 566, 567
Enumerare, 171
Enunțare lirică, 477
Epanalepsă, 174
Epifora, 174
Epigramă, 474, 485
Epitasis, 252
Epopeee de acțiune, 501
Epopee de personaj, 501
Erotikon, 493
Eufemism, 167
Eveniment, 498
Expoziție, 287
Expresie, 391, 398—409
Expunere, 287, 472

Fabulă, 117—122, 310, 507, 526, 527
Falsuri, 77, 407, 553
Ficțiune, 505
Folio, 59
Formă de rondo, 255
Formă epistolară, 292

Formă majoră, 495
Forme simple, 493
Formele vorbirii, 223, 228—230

Gazel, 142
Gest linguistic, 484
Glosă, 143
Grotesc, 537, 538

Heroide, 231
Hexametru, 135, 371
Hiperbaton, 193, 211
Hiperbolă, 167
Hipotaxă, 212, 220
Hotărire, 338, 483, 484

Iamb, 127, 147, 368, 380
Idee, 310—316, 323—325, 528
Idilă, 500, 503, 514
Imagine, 69, 98, 177—189, 220, 444, 458, 459, 486, 597
Imn, 70, 127, 335, 405, 480, 485, 516
Incitare, 472
Integrare, 437
Integrare epică, 263
Integrare lirică, 482
Interiorizare, 474
Interogatoriu, 229
Inversiune, 212, 434, 453
Ionic, 128
Ironie, 167
Istoria problemelor, 321
Istoria subiectelor, 92

Încălecare, 135
Începutul poeziei, 280
Înşiruire, 171, 177, 381
Învinuire, 484

Jelire, 484
Joc, 541
Joc de cuvinte, 165, 536
Jubilare, 484

Kolon, 356—374, 383, 441

Laitmotiv, 108, 259, 274
Laitmotiv ritmic, 359, 362
Lege epică, 492
Ligvistică, 23, 40, 150, 162, 190, 206, 217
Lirică obiectivă, 410
Litanie, 245
Literatură cu tendinţă, 318
Literatură pastorală, 63
Litotă, 167

Madrigal, 141
Manifestare, 472
Mărturisire, 485
Măsură, 124
Melodie, 126, 148, 349

Metaforă, 69, 168, 177—189, 274, 389, 436, 452, 572, 597
Metonimie, 167, 177
Metru, 146

Modalitate de vorbire, 228
Modalitate narativă, 494
Modul acțiunii, 189, 206, 207, 459, 575
Moment declanșator, 257, 287
Moment întîrzietor, 257
Monolog, 69, 288
Motiv, 69, 73, 92—108, 114, 117, 310, 329, 393, 403, 454, 507, 530, 564—566
Motiv central, 97, 118
Motiv orb, 94
Motiv de umplutură, 97
Moto, 261
Muzicalitatea sunetelor, 155

Neologism, 419
Nume grăitoare, 418
Nuvelă, 76, 121, 262, 302, 305, 476, 499, 514

Octavă, 137
Odă, 144, 245, 246, 338, 480, 481, 483, 516
Odă alcaică, 137, 326
Odă asclepiadică, 138, 326
Odă pindarică, 144, 371
Odă safică, 138, 344, 376
Onomatopee, 152, 153
Oximoron, 168

Panoramic, 267, 268
Parabolă, 183
Paralelism, 172, 177, 372, 378, 383, 384, 449
Parataxă, 212, 339
Paronomază, 165
Pentametru, 135, 175
Perifrază, 167
Peripeție, 253
Personaj, 495
Personalitatea autorului, 321, 401
Personificare, 162, 164
Perspectivă (v. și: Tehnica „Point-de-vue"), 261, 268, 290, 292, 303—307, 411, 428, 429, 436
Piesă cu rezolvare, 524
Piesă fatalistă, 89, 287, 533
Pildă, 183
Plagiat, 90
Plan dublu, 247, 283, 284
Poetică, 40—44
Poezii monologate, 277
Poliptotă, 165
Poruncă, 228
Povestire cu cadru, 290
Povestire la persoana I, 69, 292
Povestire la persoana a III-a, 292
Pozitivism, 46
Preamărire, 484
Predicat, 200
Prezentul istoric, 203, 297
Problemă, 310, 318, 321, 343
Proces dramatic, 256
Proces epic, 261—266
Proces liric, 241, 243, 262
Prolog, 287
Proorocire, 485
Propositio, 295
Protasis, 252
Pseudonim, 66, 67, 552, 553
Punctuație, 221

Quarto, 59

Refren, 71, 140, 246, 247
Relatare, 228, 267
Relatare prin mesager, 286
Rimă interioară, 146, 156, 443
Rime interpolate, 145
Rime îmbrățișate, 145
Rime împerechiate, 145
Rime încrucișate, 145
Ritm constructiv, 371, 372
Ritm curgător, 369
Ritm dansant, 373
Ritm liber, 145, 344, 352, 371
Ritm torențial, 370
Roman cu cheie, 63
Roman de epocă, 121
Roman de formare, 293, 509
Roman de groază, 507
Roman epistolar, 69, 292
Roman evenimental, 506
Roman evolutiv, 509, 512
Roman exemplar, 318
Roman personagial, 506, 508
Roman picaresc, 65, 293, 493, 509, 510
Roman polițist, 496
Roman profesoral, 89
Roman social, 122, 511
Roman spațial, 506, 509
Rondel, 140
Rondo, 140, 244
Roundel, 140
Rugăciune, 217, 484, 488
Rugăminte, 484
Saga, 494
Satiră, 535
Scenă, 250—255, 266—272
Scenă cu cabine, 284
Scenă iluzionantă, 285
Scenă shakespeareană, 285
Scenă simultană, 284
Scenic, 267
Schemă de însumare, 177, 282
Schimbarea timpului, 202, 209, 210
Semnificație, 418
Sentință, 339, 485, 486
Sextină, 143, 244
Simbol, 99, 269, 447, 597, 598
Simbolismul sunetelor, 153
Simfonie, 254, 255
Sindetic, 172
Sinecdocă, 167
Sinestezie, 188, 457
Sinonim, 170, 383, 419, 444
Sonet, 143, 147, 244, 279, 366, 373, 466
Sonoritate, 55, 235, 236, 240, 262, 364, 369, 414, 596
Spațiu, 495
Spenserian-Stanza, 137
Spiritul epocii, 321
Spondeu, 129
Stanță, 137, 147, 371
Stil indirect liber (v.: Vorbire trăită)
Stil înflorat, 164
Stil nominal, 160
Stil sintetic, 389
Stilistică psihanalitică, 393
Strofă „Chevy-Chase", 136
Subiect, 87—92
Subjonctiv, 201
Substantiv, 159, 416, 447, 451, 457

Substanță spațială, 502
Substrat, 394
Sunet, 126, 381, 443

Școala geneveză, 389
Școala münchenează, 390
Școala zürichează, 415

Tablou, 269—271
Teatru analitic, 286, 527
Teatru de acțiune, 517, 520
Teatru de caractere (v.: Teatru de personaje)
Teatru de citit, 251
Teatru de personaje, 517
Teatru în teatru, 287, 541
Teatru spațial, 517, 519
Tectonic, 254
Tehnica ondulatorie, 256
Tehnica „Point-de-vue", 301
Tehnica rectilinie, 256
Teihoscopie, 286
Temă, 120, 295, 326
Tendință, 312—314, 318, 319
Teoria aspectelor, 575
Teoria șoimului, 109
Terțină, 136
Timpuri verbale, 202, 209, 459, 575
Tip vocal, 149
Tipuri de fraze, 216
Titlu, 105, 135, 278—280, 294
Tinguire, 258, 484
Topos, 109—113, 281, 566
Tragedie, 521—523
Tragedie fatalistă, 533
Tranzitivizare, 201
Tratarea timpului (v. și: Configurarea timpului), 297
Trăsătură stilistică, 151, 157, 165
Triolet, 139, 244
Trohеu, 70, 128, 132
Tropi, 164

Unitate de acțiune, 257, 303, 517, 521, 536

Verb (v. și: Modul acțiunii, Subjonctiv, Timpuri verbale, Tranzitivizare), 162, 238, 445, 447, 452
Vers alb, 130
Vers feminin, 133, 358
Vers libres, 141
Vers masculin, 133, 358
Versus rapportati, 193
Vestire, 439, 485, 487—489
Vestirea eului, 489
Vestirea pierzaniei, 487
Vocabular, 69, 162, 184, 571, 572
Vorbire cantabilă, 478
Vorbire sentențicasă, 482
Vorbire trăită, 217, 577

Zeugmă, 175

BCUIAȘI - CENTRALA UNIVERSITARĂ LIBRARY

CUPRINSUL

Cuvînt înainte 5

Prefață 23
Prefață la ediția a II-a 26
Prefață la ediția a III-a 26
Prefață la ediția a VI-a și la cele uemătoare 27

INTRODUCERE 29

1. Însuflețire și studiu 30
2. Obiectul științei literaturii 31
3. Conceptul și istoria științei literaturii 39

PREGĂTIRE 49

Capitolul I: PREMISELE FILOLOGICE 50

1. Ediția critică a unui text 50
2. Determinarea autorului 60
   Excurs: Determinarea autorului după text 67
3. Problemele de datare 74
4. Mijloacele auxiliare 79

Partea întîi: NOȚIUNILE FUNDAMENTALE ALE ANALIZEI 85

Capitolul II: NOȚIUNILE CONȚINUTALE FUNDAMENTALE 87

1. Subiectul 87
2. Motivul 92
   Excurs: Motivul nopții în patru poezii 99
3. Laitmotivul, toposul, emblema 108
4. Fabula 117

Capitolul III: NOȚIUNILE FUNDAMENTALE ALE VERSULUI 123

1. Sistemele de versuri 123
2. Piciorul 127
3. Versul 130
4. Strofa 135
5. Formele fixe de poezii 139
6. Rima 144
7. Metrica și istoria versului 146
8. Analiza fonologică 148

Capitolul IV: FORMELE LINGUISTICE 150

1. Sonoritatea 151
2. Stratul cuvîntului 157
3. Figurile retorice 163
   Excurs: Imaginea, comparația, metafora, sinestezia 177
4. Topica „uzuală" 189
   Excurs: Sintaxa și versul 194
5. Formele sintactice 200
6. Formele superfrazale 221
   Excurs: Forme superfrazale într-un text în proză (Immermann) 223
7. Modalitățile vorbirii și formele vorbirii 228

Capitolul V: ALCĂTUIREA 231

1. Problemele de alcătuire ale genului liric 232
   a. Un exemplu (Verlaine) 232
   b. Alcătuirea exterioară și cea interioară 241
   c. Alcătuirea ciclului 248
2. Problemele de alcătuire ale genului dramatic 250
   a. Scena și actul 250
   b. Alcătuirea acțiunii 255
3. Problemele de alcătuire ale genului epic 259
   a. Formele constructive exterioare 259
   b. Procesul epic 261
   c. Formele epice fundamentale 266

PARTE INTERMEDIARĂ 273

Capitolul VI: FORMELE DE PREZENTARE 274

1. Problemele de prezentare ale genului liric 277
2. Problemele de prezentare ale genului dramatic 283
3. Problemele de prezentare ale genului epic 289

Partea a doua: NOȚIUNILE FUNDAMENTALE ALE SINTEZEI 309

Capitolul VII: CONȚINUTUL 310

1. Interpretarea făcută de către autor 310
2. Sugestiile lui Dilthey 320
3. Poezia lui Hölderlin „An die jungen Dichter" 325
4. Limitele metodei 335

Capitolul VIII: RITMUL 344

1. Metrul și ritmul 344
2. Ritmul versului 350
3. Două exemple (Longfellow, Brentano) 360
4. Ritmul și limba versului 366
5. Ritmul în proză 374
   a. Clauzulele 375
   b. Modificări condiționate de ritm 377
   c. Cu privire la ritmul în proză la Sterne 382

Capitolul IX: STILUL 385

A. Noțiunea de stil 385
   1. Stilistica învechită și stilistica normativă 386
   2. Stilistica lingvistică 388
   3. Le style c'est l'homme même 390
   4. Cercetarea stilului sub influența științei artei 393

5. Cercetarea expresiei cu ajutorul indiciilor 398
6. Stilul ca stil al operei 409
7. Obiectualitatea, limba și stilul 413
B. Cercetarea stilului 423
1. Determinarea stilului textelor în proză 425
a. Stilul neomogen 425
b. Stilul omogen (Ofterdingen) 430
2. Determinarea stilului poeziilor 439
a. Hofmannsthal: Manche freilich 439
b. Mário de Sá-Carneiro: Statuie falsă 450
c. Mallarmé: Apparition 455
3. Considerații metodologice 462

Capitolul X: STRUCTURA GENULUI 465

1. Problema 465
2. Lirica—epica—teatrul și liric—epic—dramatic 468
3. Atitudinile și formele liricului 476
a. Atitudinile 476
b. Forma interioară 483
c. Atitudinea și forma în trei poezii 487
4. Atitudinile și formele epicului 491
a. Elementele structurale ale lumii epice 491
b. Epopeea 500
c. Romanul 504
d. Povestirea 513
5. Genurile dramaticului 514
a. Dramaticul 514
b. Piesa de personaj, piesa spațială, piesa de acțiune 517
c. Interpretarea piesei „Frei Luiz de Sousa" de Garrett 524
d. Comedia 534

Bibliografie 543
Indice de nume 609
Indice tematic 630

Lector: CRISTINA DASCĂLIȚĂ
Tehnoredactor: NICOLAE ȘERBĂNESCU

Tiraj: 6030 ex. broșate. Bun de tipar: 26.06.1979.
Coli de tipar 40.

Tiparul executat sub comanda nr. 2633 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Opera literară (Das sprachliche Kunstwerk), apărută în 1948, este rodul cercetărilor unui savant format la școala prestigioasă a romaniștilor și teoreticienilor literari germani. Wolfgang Kayser și-a conceput opera ca pe o introducere destinată studenților și celor care doresc să se familiarizeze cu principiile fundamentale ale științei literaturii și cu organizarea sistematică a unui ansamblu de fapte. Demersul critic din *Opera literară* se bazează pe idei care s-au dovedit atît de fecunde în cercetarea postbelică a literaturii. Cu toate deosebirile notabile, cartea lui Kayser se poate înscrie în seria de studii fundamentale care cuprinde, printre altele, *Teoria literaturii* de Wellek și Warren, *Literatura europeană și Evul Mediu latin* a lui Curtius și cercetările formaliștilor ruși sau ale urmașilor lor.

Lei 23

MIHAI POP